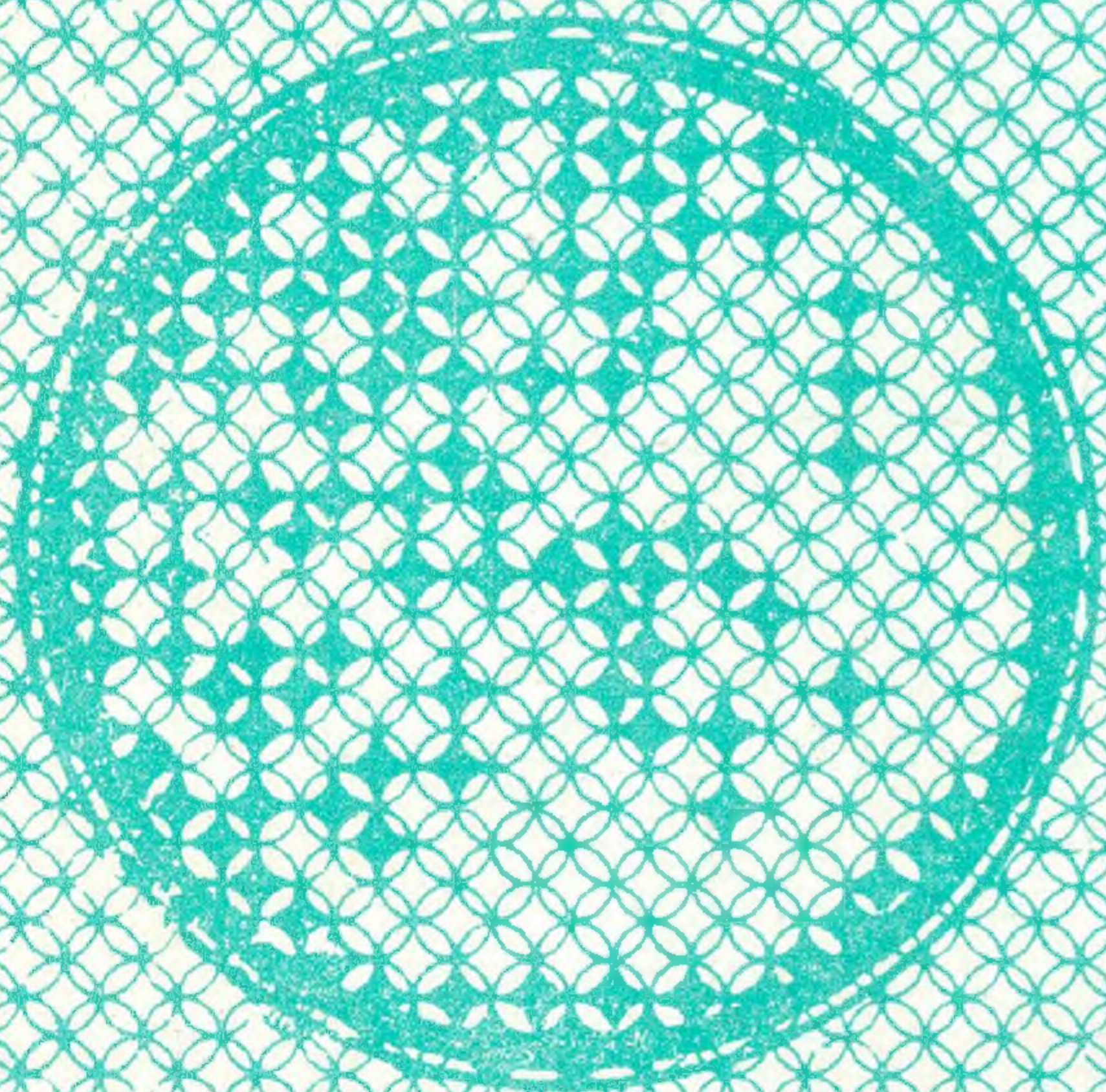


الضُورَةُ الفنية

في التراث القديس والبلاغي

تأليف

دكتور جابر أحمد عصفور
كلية الآداب - جامعة القاهرة



المسورة الفنية

الصَّوْلَةُ الْفَنِيَّةُ

في التراث من النقد والبيان

تأليف

دكتور جابر أحمد عصفور
كلية الآداب - جامعة القاهرة

١٩٧٤

دار الثقافة
للطباعة والنشر
بالمقاهة

مقدمة

تؤكد النظرية النقدية المعاصرة على الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطاً تخيلياً متميزاً في طبيعته عن غيره من الأنشطة الإنسانية . وانطلاقاً من هذا التأكيد يحاول النقد المعاصر النفاذ في نسيج العمل الشعري ، وتأمله باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة ، كما يشير إلى طريقتها المتميزة في إثراء المتلقي ، وتعميق وعيه بنفسه ، وخبراته بالواقع . ومن هذه الزاوية تظهر أهمية الصورة الفنية للناقد المعاصر ، فهي وسيلة التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع ، وهي إحدى معايير الهامة في الحكم على أصالة التجربة ، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق ، يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاها .

ومع أن « الصورة الفنية » مصطلح حديث ، صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم ، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي . قد لا نجد المصطلح — بهذه الصياغة الحديثة — في الموروث البلاغي والنقدي عند العرب ، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في الموروث ، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول ، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام . إن الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر ، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته ، فتتغير — بالتالي — مفاهيم الصورة الفنية

ونظرياتها ، ولكن الاهتمام بها يظل قائماً ما دام هناك شعراء يدعون ، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه ، وإدراكه ، والحكم عليه .

ولقد عالج نقدنا القديم وقضية الصورة الفنية ، معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية ، فاهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغى للصورة القرآنية ، وتميز أنواعها وأنماطها المجازية ، وركز على دراسة الصور الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال أبي تمام والبحتري وابن المعتز ، وانتبه إلى الإثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في الملتقى ، وقرن هذه الإثارة بنوع متميز من اللذة ، والتفت نوعاً ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر ، باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره . فضلاً عن أن الصورة كانت تفرض نفسها — دوماً — على وعى الناقد القديم ، أثناء بحثه القضايا الأساسية التي شغلته ، مثل قضية الموازنة ، والسرقات ، كما كانت تفرض نفسها عليه في محاولته تتبع ما حققه الشعراء من اختراع أو ابتكار ، أو ابتداع .

وقدم النقد العربى القديم عبر قرونه المتعددة مفاهيمه المتميزة التي تكشف عن تصور الخاض لطبيعة الصورة الفنية وأهميتها ووظيفتها . وأفاد في تكوين هذه المفاهيم من تحليله البلاغى للنصوص الشعرية والقرآنية ، كما أفاد من الموروث اليونانى السابق عليه .

وعلى الرغم من ذلك فإن أحداً من الباحثين المحدثين — فيما أعلم — لم يخصص بحثاً أو أبحاثاً قائمة بذاتها ، يتناول فيها ما توصل إليه أسلافنا من النقد والبلاغيين في درسم العمل للنصوص ، أو يوضح بشكل تفصيلي إضافاتهم الأصلية إلى تراث اليونان البلاغى والنقدى . ورغم تقديرى للجهد الطيب والمخلص الذى بذله بعض أساتذتنا في مجال النقد والبلاغة عند العرب ، فإن دراساتهم لمشكلة الصورة الفنية كانت شيئاً عرضياً ، أو جزءاً مكملًا لدراسات تتناول

موضوعات أهم من الصورة . والدراسة الوحيدة التي خصصها الدكتور مصطفى ناصف لدراسة « الصورة الأدبية » — رغم أهمية بعض ما حققته — لم تبذل جهداً في تأمل المفاهيم القديمة للصورة ومناقشتها ، فتركت معالجة نظرية الخيال في الموروث بحجة أن النقد العربي لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر ، ثم تخلصت من النقد القديم برمته في فصلين عن المعنى الأدبي والتشبيه ، والمؤثرات الروحية في بحث الاستعارة ، لتفرغ إلى دراسة الصورة الأدبية في النقد المعاصر .

ولقد أحسست إحساساً قوياً بقصور الدراسات الحديثة في بحث قضية الصورة في الموروث أثناء دراستي لموضوع « الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر » — وكانت رسالتى للماجستير — مما دفعنى إلى العودة إلى الكتابات النقدية والبلاغية القديمة نفسها ، كي أتعرف من خلالها على الأسس النظرية التي دعمت مفاهيم نقاد « الإحياء » وشعرائه عن الصورة . على أن ما بذلته من جهد في هذا السبيل جعلنى أقتنع اقتناعاً عميقاً بأن قضية الصورة في الموروث النقدى العربى مشكلة جوهرية ، تحتاج لا إلى دراسة واحدة فحسب ، بل إلى العديد من الدراسات الدقيقة المتخصصة . ومن هنا كان اختياري « قضية الصورة الفنية في الموروث » موضوعاً لهذا البحث ، آملاً ، أن أسد بعض ما شعرت به من نقص أثناء دراستى للماجستير .

وفي تقديرى أن الكشف عما توصل إليه الموروث النقدى والبلاغى من منجزات تتصل بقضية الصورة الفنية يتم بدراسة جوانب ثلاثة بالغة الأهمية . أول هذه الجوانب هو الخيال ، أو الملكة التي تشكل صور القصيدة وتصل ما بينها في عمل أدبى . وثانيها : دراسة طبيعة الصورة ذاتها ، باعتبارها تتاجاً لهذه الملكة ، ونسيجاً متميزاً من العلاقات اللغوية ، يقدم المعنى تقديمًا حسيًا .

وثالثها : دراسة الوظيفة التي تؤديها الصورة في العمل الأدبي ، وأهميتها للمبدع والمتلقى على السواء .

وما زلت أرى أن الكشف عن هذه الجوانب يكشف عن الأساس النظري المتكامل لأي نظرية أصيلة في الصورة . ولذلك بدأت البحث بدراسة مفهوم الخيال وطبيعته ، على أساس أن درس الخيال هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة . وكنت أرى أن فهم النظرة القديمة إلى الخيال الإنساني ، وما يتصل بها من تحديد لأهميته وقيمه على المستويين المعرفي والأخلاقي ، وما يترتب عليها من تحديد لجانب الغاية والقيمة في النشاط الإبداعي للشاعر ، هو المدخل الأول لدراسة تصور النقد القديم لطبيعة الصورة الفنية . وبالفعل كانت النتائج التي توصلت إليها في هذا الجزء من البحث بمثابة ضوء يكشف الأسباب التي أدت بالنقاد القدماء إلى الإلحاح على ضرورة التناسب المنطقي الصارم بين عناصر الصورة ، ونفوره اللافت من الوثبات الخيالية التي تلغى الفواصل والحدود بين الأشياء ، وحرصه الشديد على الوضوح وإدراك التميز بين العناصر ، والانفصال الكامل بين المدركات . مما ترتب عليه تفضيل التشبيه على الاستعارة ، وحصص الاستعارة — لو فضلت — في علاقة واحدة جامدة هي علاقة التشابه المنطقي .

أما عن طبيعة الصورة ذاتها فقد نظرت إليها من زاويتين ، تراعى كل منهما جانباً من جانبي الصورة في مفهومها القديم . يتوقف الجانب الأول عند الصورة باعتبارها أنواعاً بلاغية ، هي بمثابة انتقال أو تجوز في الدلالة لعلاقة مشابهة — كما يحدث في التشبيه والاستعارة بأنواعهما — أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان — كما يحدث في الكناية أو أضرب المجاز المرسل . وكان من الضروري أن أهد لدراسة ذلك الجانب من الصورة بدراسة ما أسهمت به بيئة اللغويين في تحديد مفهوم التشبيه وعلاقته بالشعر ، فضلاً عن طبيعة اللغة الشعرية ، وما أسهمت

به بيئة المتكلمين في بحث المجاز وتأصيل موضوعاته وتحديد طبيعته ، وما أضافته بيئة الفلاسفة من ربط قوى بين الأنواع البلاغية للصورة وبين عملية التخيل الشعرى . ولقد أفادنى ذلك التمسيد في توضيح التأثيرات المتنوعة التى وجهت دراسة الصورة وجهات عقيمة ، لا تفيد فى تأمل ثراء العمل الأدبى ، وتنوع مدلولاته .

ويعالج الجانب الثانى طبيعة الصورة باعتبارها تقديمًا حسيًا للمعنى . ولقد لاحظ النقاد علاقة الصورة بمدركات الحس ، وقدرتها المتميزة على مخاطبة إحساسات المتلقى ، وإثارة « صور ذهنية » فى مخيلته . ولقد دعمت المعارف الفلسفية المترجمة فهم هذا الجانب من الصورة ، كما أنها شجعت الميل إلى حصر الصورة فى النمط البصرى وحده ، فكان أفضل الوصف ما قلب السمع بصرًا . بالإضافة إلى أن المقارنة القديمة بين الشعر والرسم كانت تؤكد ذلك الميل وتدعمه .

ولقد شغل البحث فى ذلك كله أربعة فصول من الرسالة ، فركز الفصل الأول على طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة ، واهتم الفصل الثانى والثالث بالأنواع البلاغية للصورة ، وانصرف الفصل الرابع إلى دراسة التصوير والتقديم الحسى للمعنى . أما الفصل الخامس والآخر فقد خصصته لأهمية الصورة ووظائفها فى التصور القديم ، فبدأت بالفرضية القديمة عن علاقة الصورة بالمعنى ، وما ترتب عليها من تحديد لأهمية الصورة ، ثم توقفت عند التركيز على فهم الجانب الوظيفى للصورة من زاوية المتلقى فحسب ، وأفضت فيما ترتب على ربط الوظائف الفرعية للصورة بالوظائف العامة للشعر ، وضرورة تناسبها مع مقتضيات الأحوال الخارجية أو مقامات المستمعين .

لقد حاولت أن أتعامل مع الموروث النقدى والبلاغى على أساس من النظر

إلى علاقته المتفاعلة بغيره من العلوم والمعارف التي ساهمت في إثرائه أو توجيه مساره قضاياء الأساسية المرتبطة بمبحث الصورة ، مثل الفلسفة وعلم الكلام ، واللغة والتفسير . وبما حتم ذلك التعامل أن المنظرين الأساسيين للنقد والبلاغة العربية كانوا من المتكلمين ، والصلة بين المتكلمين والفلاسفة صلة وثيقة ، فضلا عن أنهم كانوا علماء لغة أو تفسير بارزين . ولا أدل على ذلك من الجاحظ والرماني والزحشرى المعتزليين ، وعبد القاهر والباقلاني الأشعريين . كما أن ناقدا جليل الشأن مثل حازم القرطاجني لا يمكن تعمق تصوره لعملية التخيل الشعري ، وفهم حديثه عن « الصور الذهنية » من حيث دلالتها على ما هو خارج الذهن ، كما لا يمكن فهم إلحاحه على التطابق بين الصور الحاصلة في الأذهان والأشياء الموجودة في الأعيان دون الرجوع إلى أصوله الفلسفية التي أفادها من الفارابي وابن سينا وابن رشد ، سواء في مباحثهم عن النفس ، أو شروحاتهم لكتب أرسطو وبخاصة كتابي الشعر والخطابة . ولقد أتاحت لي هذه النظرة التعرف على جوانب ثرية في التراث كنت أجهلها كل الجهل ، وأظن أن الدراسات الحديثة لم تسلط عليها ضوءا كافيا بعد .

ولقد حاولت — أخيرا — أن أنظر إلى الموروث من خلال فهم معاصر للصورة الفنية . ولا شك أن ذلك الفهم كان يوجه اختياري للشاكل ، أو طريقة العرض ، كما كان يعينني على اتخاذ موقف نقدي مما أعرض . ولكنني — في نفس الوقت — كنت مدركا للزائق التي تؤدي إليها النظرات المعاصرة إذا طبقت تطبيقا عشوائيا على مادة قديمة ، أو إذا تحمس لها الباحث حماسا مفرطا . ولهذا وضعت دائما في اعتباري أنني أتعامل مع موروث له ظروفه وطبيعته الخاصة ، أبحث عن جوانب الأصالة فيه كما أبحث عن جوانب الزيف ، ويؤرقني البحث عن العلل والأسباب التي أدت إلى هذه أو تلك . لكنني — في النهاية — كنت أحكم على ما أعرض من خلال تصور معاصر للصورة . ولعلني لست بحاجة إلى

أقول بأن تقديرنا الظروف التاريخية للموروث لا ينبغي أن يمنعنا من اتخاذ موقف نقدي منه في ضوء وعينا المعاصر ، وما يورثه من مشاكل وقضايا . ولا بأس من أن يتغير هذا الموقف مع تغير العصر وتطور قيمه ، فالمهم هو أن يكون لنا باستمرار موقف واضح من تراثنا ، ليكون هذا التراث متفاعلا مع حاضرنا ، لا مجرد صفحات موجودة في كتب مطبوعة أو محفوظة ، نكتفي بالإشارة إليها .

الدقي : يونيو ١٩٧٣

الفصل الأول

طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة

يشير استخدامنا للقوى المعاصر لكلمة « الخيال » إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس . ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدرجات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه ، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك ؛ فتعيد تشكيل المدركات ، وتبنى منها عالما متميزا في جدته وتركيبه ، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة ، تذيب التافر والتباعد ، وتخلق الانسجام والوحدة . ومن هذه الزاوية يظهر جانب القيمة الذي يصاحب كلمة « الخيال » ، في المصطلح النقدي المعاصر ، والذي يتجلى في القدرة على إيجاد التآغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة . وكان الخيال — لو استعمرنا مصطلحات ريتشاردز السيكلوجية — (لا يظهر في شيء في جميع الفنون بقدر ما يظهر في إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة)^(١) .

ويجنح الناقد المعاصر — عادة — إلى القول بأن نوعية الخيال وإمكاناته وفاعليته هي ما تميز الفنان المبدع عن غيره . ولا تنفصل قيمة الشاعر الخاصة — في مثل هذا التصور — عن قدرته الخيالية التي تمكنه من التوفيق بين العناصر والتي تجعله يكتشف بينها علاقات جديدة . وكان قيمة الشاعر وأصالته ليست

(١) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي / ٣١٥ .

إلا هذه الخاصة^(١) . وليس ذلك بالامر الغريب فإنا عادة ما نصف إبداع الشاعر على أساس قدرته الخيالية المتميزة وعادة ما نذهب إلى القول بأن خيال الشاعر الذى يمكنه من خلق قصائد ، ينسج صورها من معطيات الواقع، ولكنه يتجاوز حرفة هذه المعطيات ويبعد تشكيلها ، سعيا وراء تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه .

والخيال الشعري — بهذا الاعتبار — نشاط خلاق، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته ، أو انعكاسا حرفيا للنسقة متعارف عليها، أو نوعا من أنواع الفرار أو التطهير الساذج للانفعالات، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقى إلى إعادة التأمل في واقعه ، من خلال رؤية شعرية، لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة ، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي . ومن خصائص الخيال الشعري الاصيل أنه يخطم صور مدركاتنا العرفية ، ويجعلنا نجفل لا ندين بحالة من الوعي بالواقع ، تجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد ، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى فريدا في جدته وأصالته .

عندما نتعامل مع «الخيال» على هذا النحو ، ونشير به إلى مثل هذه المعاني التي أخذت تعتور الكلمة وتصبحها في المصطلح المعاصر للنقد العربي، فإننا لانفكر في الدلالات العربية القديمة للكلمة، بقدر ما نفكر — مثلا — في الكلمة الأجنبية «Imagination» التي تبرز — على مستوى الاشتقاق — العلاقة الوثيقة بين الخيال والصورة الفنية ، على نحو لا تزيد العلاقة اللغوية بين الكلمتين العربيتين . إن علاقة الاشتقاق بين كلمتي (imagination) و (Imagery) تشي بالصلة الوثيقة بين كليهما ، وتوضح — بشكل ضمني — أن أى مفهوم للصورة الشعرية لا يمكن أن

(١) Cleanth Brooks : Modern Poetry and the Tradition, p.42.

يقوم إلا على أساس معين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه ؛ فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس فيها ومن خلالها فاعليته ونشاطه .

أما الدلالات العربية القديمة لكلمة «الخيال» فإنها لا تشير إلى القدرة على تلقي صور المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس . إنها تشير إلى الشكل والهيئة والظل^(١) ؛ كما تشير إلى الطيف أو الصورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة، أو في لحظات التأمل، عندما تفكر في شيء أو شخص^(٢) . وجلى أن مثل هذه الدلالات ليست هي ما نشير إليه بالكلمة في المصطلح النقدي المعاصر . ربما كانت الصلة الوحيدة التي يمكن أن تقوم بين الدلالات القديمة والحديثة هي أن بعض الدلالات القديمة لكلمة «الخيال» تشير إلى ما نسميه الآن بالصورة الذهنية ؛ أي أنها تشير إلى مادة الخيال لا إلى ملكة الخيال نفسها . ويبدو أن هذه الصلة هي التي أباححت توسيع الدلالة القديمة ، على أساس مجازي مقبول ، تنتقل فيه دلالة الكلمة من الجزئية إلى الكلية .

ولكن ثمة مادة لغوية هامة هي «التخيل» ، وتلك هي التي يمكن أن نعدها

(١) الخيال والخيالة الشخص . والخيال لكل شيء تراه كالظل . وربما مريبك الشيء شبه الظل فهو خيال . والخيال هو خيال الطائر يرتفع إلى السماء فينظر إلى ظل نفسه فيرى أنه صيد فينتقض عليه ولا يجد شيئاً ، وهو خاطف ظله . والخيال خشبة توضع فيلقى عليها الثوب أو شبهه للغنم أو لولد الناقة ليفزع منها الذئب فلا يقربها . اللسان : مادة «خيل» .

(٢) الخيال والخيالة ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة . والخيال والخيالة الطيف . وكذلك خيال الإنسان في المرأة وخیاله في المنام هو صورة تمثاله . اللسان : مادة «خيل» .

بمثابة المقابل الدقيق لكلمة (Imagination) التي تدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها . وكلمة «التخيل» ترادف — لغويا — «التوهم» و «التمثل» . تقول: تخيلته فتخيل لي ، كما تقول تصوره فتصور . وتوهم الشيء تخيله وتمثله ، سواء . أكان في الوجود أم لم يكن (١) .

ويمكن أن نجد لكلمة «التخيل» بهذه الدلالات شواهد من الاستعمال اللغوي . في النصف الأول من القرن الثالث ، وخاصة عند المعتزلة ، ومن تأثر بهم أمثال ابن قتيبة أو ابن المعتز . وأهم ما نخرج به من تأمل أنواع السياق الذي ترد فيه كلمة «التخيل» عند من أشرت إليهم ، أن الكلمة كانت تستخدم للإشارة إلى بعض الظواهر النفسية التي يمكن إدراجها تحت ما نسميه الآن بـ «سيكولوجية الإدراك» . ذلك لأن الكلمة كانت تستخدم للإشارة إلى عمليات التوهم ، وما يتصل بها من تشكّل الأوهام الكاذبة في النفس ، بفعل مخادعة الأشخاص ، أو بآثار الخوف أو المرض ، أو ما أشبه . لذلك كان النظام — أستاذ الجاحظ — يفسر ما يرويه العرب من أخبار وأشعار تتحدث عن عزيف الجن والغيلان والسحالي على أنه من قبيل التخيل الذي لا حتمية له ، والنابع من انفراد العربي وتوحيشه في القلوات والقفار (ومن انفراد فكر وتوهم واستوحش وتخيل ، فرأى ما لا يرى وسمع ما لا يسمع) (٢) . أو كما يروي الجاحظ عن أستاذه (وإذا استوحش الإنسان . تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير ، وارتاب ، وتفرق ذهنه ، وانتقضت أخلاطه ، فرأى ما لا يرى وسمع ما لا يسمع) (٣) . وقريب من هذا المعنى ما يقوله

(١) اللسان : مادة «خيل» و «وهم» و «مثل» .

(٢) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ٨٧ .

(٣) الجاحظ : الحيوان ٦ / ٢٥٠ .

١٢. ابن المعتز من أن الذي يسكر بعض السكر لا يحكم على الأشياء إلا حكماً رديناً (وذلك أن عقله ليس بالثابت ولا بالصحيح ، ولهذا تجده يتخيل أشياء على غير ما هي عليه بالحقيقة) (١) . ومن هنا كان «التخيل» — وهو الفعل الذي يوجه تخيل التخييل — عند الجاحظ نظير «الإيهام» الذي يحدث لأسباب متعددة ، منها (تخيل من المرار ، وتخيل من الشيطان ، وتخيل آخر كالرجل يعمد إلى قلب رطب لم يتوقع ، وذهن لم يستمر ، فيحمله على الدقيق وهو بعد لا ينفى بالجليل ، ويتخطى المقدمات متسكماً بلا إمارة ، فرجع حسيراً بلا يقين ، وغير زماناً لا يعرف إلا الشكوك والخواطر الفاسدة ، التي متى لاقت القلب على هذه الهيئة كان ثمرتها الخيرة) (٢) . واستخدام مادة «التخيل» على هذا النحو المتصل بالدلالة على بعض الظواهر الإدراكية يجعلني أفترض أن الدلالات الحسية القديمة للمادة اللغوية للتخيل قد بدأت في الاتساع ، وصارت قابلة لأن تستوعب الإشارة إلى عمليات عقلية أو ذهنية ، بفضل ما أفاده المتكلمون من الفلاسفة ، وما نقلوه عنهم من معارف وخبرات جديدة .

وعندما نحاول أن نبحث عن الدلالة الإصطلاحية المحددة لكلمة «التخيل» عند الفلاسفة فإن علينا أن نبدأ بالكندى باعتباره أول فيلسوف عربي متميز . وهنا لابد أن نشير إلى رسالته «في حدود الأشياء ورسومها» ، باعتبارها أول محاولة معجمية — نعرفها — لتحديد الدلالات التمايزة للمصطلح الفلسفي عند العرب . وفي هذه الرسالة نجد مصطلحي «التوهم» و«التخيل» يشار إليهما باعتبارهما مترادفين

(١) ابن المعتز : فصوص الحقائق / ١٠٢ .

(٢) الجاحظ : الحيوان ٣/٣٧٩ — ٣٨٠ وانظر نفس المرجع ٥/١٢٣ وقارن

ببأن قتيبة : تأويل مختلف الحديث ٢٢٢/٢ وتفسير الطبري ٤٤٦/٢

عربين يقابلان الكلمة اليونانية (Phantasia) (١) . يقول الكندي (التوهم) هو الفنتاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طبيعتها . ويقال الفنتاسيا هو التخيل ، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طبيعتها . (٢) وكلا التعريفين اللذين يذكرهما الكندي هام ، لأنهما يشيران إلى عدة حقائق أهمها : أن كلمتي « التخيل » و « التوهم » قد دخلتا مجال المصطلح الفلسفي من زاوية الباحث النفسية المتصلة بسلوكية الإدراك . ومن ثم ترادفت الكلمتان معا وتزاوجتا في التعبير عن إحدى قوى النفس الباطنة « فنتاسيا » أي تلك القوة التي تتوسط — في التصور السيكولوجي للقديم — ما بين الحس والعقل ، وتمارس نشاطها في مادة الصور التي تتطبع في الذهن مع عملية الإدراك الحسي .

ويبدو أن ازدواج المصطلح العربي الذي يشير إلى مقابل يوناني واحد ، على النحو الذي نجده في رسالة الكندي ، جاء نتيجة اختلاف المترجمين في اختيار

(١) من المعروف أن الكلمة الإنجليزية Imagination اشتقت من الكلمة اللاتينية Imaginatio التي كانت بدورها مقابلا متأخرا للكلمة اليونانية Phantasia ومن هذه الكلمة اليونانية اشتقت الكلمة الإنجليزية Fancy اشتقاقا مباشرا . وظلت الكلمتان Imagination و Fancy مترادفتين طويلا من حيث اشارتهما إلى عملية تلقي الصور أو ملكة تشكيلها . ولم تبدأ الكلمتان في الانفصال والتمايز الجدي إلا مع الرومانسيين ، خاصة من تأثر منهم بالفلسفة المثالية الألمانية عند كانت وشيلنج ، وبعد أن وضع كولريج تفرقة الهامة بين الخيال والتوهم . راجع

Norman Friedman : Imagination ; Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics , P.370

(٢) رسائل الكندي ١٦٧/١

اللفظة العربية المناسبة ، بمعنى أن بعض المترجمين آثروا أن يضع لفظة « التوهم » ،
مقابلاً للكلمة اليونانية « فنتاسيا » ، في حين اختار البعض الآخر لفظة « التخيل » ،
وهي اللفظة التي قدر لها الشروع والبقاء عند الفلاسفة بعد القرن الثالث . ويمكن
التيقن من صواب هذا الاستنتاج بالرجوع إلى الترجمات العربية المبكرة للفلاسفة
اليونانية ، خاصة ما يتصل منها بالمشكلات النفسية التي يقترن بها المصطلح اليوناني
عادة . وهنا نجد أن اسحق بن حنين - مثلاً - يستخدم كلمة « التوهم » ، ويلحق
عليها لتأدية معاني الكلمة اليونانية « فنتاسيا » ، بينما يلح قسطنطين لوقا على كلمة
« التخيل » ، ومشتقاتها ، ويؤدي بها المعاني المتميزة لنفس الكلمة اليونانية التي
تعامل معها معاصره اسحق .

واسحق بن حنين وقسطنطين لوقا من مترجمي الدور الثاني لحركة الترجمة (١)
وكلاهما عاش في القرن الثالث ، وهو قرن مبكر - خاصة في نصفه الأول -
بالنسبة لصياغة المصطلح الفلسفي عند العرب . وكلاهما - بعد ذلك - عاصر
الكندي . أما اسحق بن حنين (- ٢٩٨ هـ) فقد ترجم - ضمن ما ترجم -
كتاب النفس لأرسطو إلى العربية ، بعد أن نقله أبوه من اليونانية إلى السريانية .
وفي الترجمة المنسوبة إلى اسحق لا يقابلنا مصطلح « التخيل » بقدر ما يقابلنا
مصطلح « التوهم » . لقد ارتضى اسحق الكلمة الثانية - فيما يبدو - وآثرها
على الأولى . ومع أن اسحق يلح على كلمة « التوهم » طوال ترجمته لكتاب
النفس فإنه - في أحيان قليلة - يستخدم الفعل « يتخيل » بطريقة يفهم منها

(١) الدور الثاني لحركة الترجمة يبدأ من عهد المأمون سنة ١٦٨ هـ إلى سنة
٣٠٠ هـ وأشهر مترجميه يحيى أو يوحنا البطريق ، وقسطنطين لوقا ، وحنين بن
اسحق ، وابنه اسحق ، وثابت بن قرة . راجع أحمد أمين : ضحى الاسلام

٢٦٣/٢ - ٢٦٥

أن «التخيل» يرادف «التوهم» في المعنى والاصطلاح . يقول — مثلا — (إن التوهم حال يتخيل لنا فيها شيء ليس بوجود الحقيقة ، ولا نقول إن التوهم شيء منقول اسمه فيكون واحدا من التي يقضى بها : فأما صدقا وإما كذبا) (١) وليس يعنينا — في هذا المجال — مدى توفيق إسحق في تفهم النص الأرسطي بقدر ما يعنينا ما تشير إليه ترجمته من أن «التخيل» قد بدأ يدخل مجال البحث الفلسفي كمصطلح له أبعاده السيكلوجية المرتبطة بعلم النفس الأرسطي . وفي هذا المجال يتحدد معنى مصطلح آخر يرد — عرضا — في ترجمة إسحق ، وأعني به «التخيل» الذي يصبح مرادفا لصور المحسوسات التي تمكث في الذهن بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الإدراك المباشر ، وتصبح — بالتالي — صورا ذهنية . وهذا هو ما عبر عنه إسحق بقوله (إنه يظهر لنا تخيل عند إغماضنا الأعين) (٢) . وليست هذه العبارة إلا ترجمة اجتهدية لعبارة أرسطو (إن الصور البصرية تظهر حتى إذا كانت الأعين مغمضة) (٣) .

ولكن «التخيل» و «التخييل» مصطلحات قليلة التكرار في ترجمة إسحق .

(١) إسحق بن حنين : كتاب أرسطاطاليس وفص كلامه في النفس (ضمن أرسطاطاليس : في النفس تحقيق عبد الرحمن بدوي) / ٦٩ وهذا النص يقابل قول أرسطو — في الترجمة الحديثة — (إذا كان التخيل — اذن — هو القوة التي نقول بها إن الصورة تحصل فينا ، وإذا ضربنا صفحا عن استعمال المجاز لهذا الاصطلاح ، فالتنا نقول إن التخيل ليس الا قوة أو حالة نحكم بها ، ونستطيع أن نكون على صواب أو خطأ) راجع أحمد فؤاد الأهواني : كتاب النفس لأرسطو طاليس / ١٠٤

(٢) إسحق بن حنين : كتاب أرسطاطاليس وفص كلامه في النفس / ٧٠

(٣) أحمد فؤاد الأهواني . كتاب النفس لأرسطاطاليس / ١٠٥

أما قسطنطين لوقا فإنه يلع على « التخیل » ومشتقاته على النحو الذى توضحه ترجمته
 بكتاب فلوطرخس عن « الآراء الطبيعية التى ترضى بها الفلاسفة » . وفى هذا
 الكتاب أكثر من موضع يرد فيها مصطلح « التخیل » ومشتقاته . من هذه
 المواضع — مثلا — الفقرة التى يشير فيها فلوطرخس إلى علاقة التخیلات
 بالحقيقة ، ويتساءل (هل الحواس والتخیلات حق) ويعرض رأى بعض فلاسفة
 اليونان (أما أصحاب الرواق فيرون أن الحواس حق وأن التخیلات منها حق
 ومنها باطل . وأما أفيقرس فيرى أن كل حواس وكل تخيل حق ، وأن من الآراء
 ما هو حق ومنها ما هو باطل ، وأن الحواس يقع لها الخطأ من جهتين : وذلك أن
 التخیل قد يكون فى الأشياء المحسوسة والأشياء العقلية . ^(١) وهذا نص لا يمكن
 أن يفهم إلا إذا ربط بمشكلة المعرفة على النحو الذى تحدده لدى فلاسفة اليونان
 وتباينت فيه آراؤهم ، وهذا ما لا يهمنا الآن ، إنما المهم أن نلاحظ أن « التخیل »
 ومشتقاته مثلما ارتبط بعلم النفس الأرسطى ارتبط بمشكلة المعرفة الانسانية وطبيعتها
 بوجه عام . وعلى هذا الأساس يمكن أن نشير إلى فقرة أخرى فى ترجمة قسطنطين لوقا
 تتصل بما يسمى « تكون الحواس والفكر والمنطق الفكرى » حيث يواجها
 مصطلح « التخیل » من حيث صلته بالفكر ، ويتضح وجود — عماية ذهنية —
 لدى الإنسان والحيوان على السواء . (وأما الفكر فهو تخيل عقل موجود فى
 حيوان ناطق ، فإن التخیل إذا كان فى نفس ناطقة سمى فهما . فكان هذا الاسم
 مشتقا فى لغة اليونانيين من العقل . وذلك أن الحيوان الذى ليس بناطق تقع له
 تخيلات . فأما الناس فقد تقع لهم تخيلات فى الأجناس والأفراغ وهى

(١) قسطنطين لوقا : كتاب فلوطرخس فى الآراء الطبيعية التى ترضى بها
 الفلاسفة (ضمن أرسطو طاليس : فى النفس . تحقيق عبد الرحمن بدوى)

١٦٣ — ١٦٣ .

أفكار . (١) . واللافت في هذا النص أن «التخييل» يستخدم للإشارة إلى عملية تكوين صور ذهنية للأشياء بعد غيابها عن الحواس . أما «التخييلات» ، فواضح أنها ليست إلا هذه الصور الذهنية نفسها .

وأهم من ذلك النص السابق ما يترجمه قسطنطين لوقا من أقوال تنسب إلى الفيلسوف الرواقى خريسبس (Chrysippus) ، خاصة ما يرد في هذه الأقوال من تعريفات تحدد الفرق بين «التخييل» و «المخيّل» ، و «الخيال» ، (٢) . والشئ اللافت في هذه التعريفات هو إقتران «الخيال» و «المخيّل» بالآوهام الكاذبة، التى تشكل ذهن بفعل «تخييل» فاسد ، يساعد على تفاقمه وزيادة حدته ما يعتور النفس البشرية من انفعالات حادة ، أو حالات نفسية غير سوية . ولا بد أن تذكرنا مثل هذه الدلالات بما نقلناه عن الجاحظ منذ قليل ، أعنى حديثه عن ضروب «التخييل» وصلتها بالأمراض والوساوس والغياطين ، بما يدعم ما افترضته من تأثير المعتزلة في استخدامهم لكلمتي «التخييل» و «التخييل» ، بما قاله الفلاسفة عن النفس الإنسانية .

لا يتجاوز تاريخ كل هذه النصوص التى ذكرتها القرن الثالث الهجرية . وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على أن كلمة «التخييل» ومشتقاتها ، قد بدأت تشير إلى دلالات إصطلاحية متميزة ، نتيجة للمعارف الفلسفية التى نقلها العرب عن اليونان . وإذا كان مؤرخو نظريات الخيال المتعاقبة فى الفكر الأوربى يذهبون إلى أن مصطلح «الخيال» هو احدى المصطلحات التى انتقلت من مجال الفلسفة إلى مجال الأدب بعد أن تحددت قسماته فى ظل مباحث فلسفية محددة (٣) ، فإن

(١) قسطنطين لوقا : المرجع السابق / ١٦٣ - ١٦٤

(٢) نفس المرجع / ١٦١ - ١٦٥

(٣) راجع Norman Friedman, op. cit. P. 370

هذه الحقيقة يمكن أن تطبق على المورث النقدي عند العرب . لقد تمهد المصطلح .
— كما هو واضح من النصوص السابقة — في دائرة البحث الفلسفي ، ثم انتقل .
— بعد ذلك — إلى مجال الدراسة النقدية والبلاغية ، وأصبح يستخدم للإشارة
إلى فاعلية الشعر وخصائصه النوعية ، ويصف طبيعة الإثارة التي يحدثها الشعر في
المتلقي ، بل أصبح يستخدم كصفة تميز بعض الاستعارات والتشبيهات عن بعضها
الآخر . ولكن ما كان يمكن للمصطلح أن ينتقل هذه النقلة عند العرب لو لم يوجد
الفيلسوف الذي يوحد ما بين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي ، أو الذي يجعل
نظرية الشعر قسما من أقسام تفكيره الفلسفي العام . وذلك هو ما صنعه الفارابي
الذي أقام نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفس واضح ، يكشف عن فهم
نفسى للملكة التخيل عند الشاعر ، وفهم كامل لطبيعة الإثارة التخيلية التي يحدثها
الشعر في المتلقي .

ومن الواضح أن الفارابي لم يكتف بالاستعانة بالشراح المتأخرين أمثال ثامسطيوس (٢) .
ليتفهم بمساعدتهم نظرية المحاكاة الأرسطية فحسب ، وإنما حاول أن يفهم الأفكار
الأرسطية في الشعر من خلال ما انتهى إليه المعلم الأول في دراساته عن النفس .
ومن هنا وصل الفارابي بين ما كتبه أرسطو عن الشعر وما كتبه عن النفس ومزج
بينهما ، بما أدى به إلى إقامة نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسى مكين .
ويتجلى ذلك في أن الفارابي نظر إلى الشعر من حيث تشكله وتأثيره في المتلقي على
أنه عملية تخيل . . وبذلك صنع الفارابي ما لم يصنعه أرسطو نفسه . إذ أن
أرسطو لم يستخدم في كتابه «فن الشعر» الكلمة الدالة على «ملكة التخيل» «فطاسيا» .

(١) راجع الفارابي : رسائل في قوانين صناعة الشعراء (ضمن أرسطوطاليس :

فن الشعر) / ١٥٥

ولم يشر إليها بطريقة أو بأخرى ، بل إنه لم يحاول أن يصل بين ما كتبه عن هذه الملكة في دراساته النفسية وما كتبه عن المحاكاة في «فن الشعر» ، بحيث يوضح الدور الذى تلعبه ملكة التخيل في إبداع الشعر أو تلقيه .

لقد فهم بوتشر Butcher المحاكاة الأرسطية على أنها تعبير عن وقع العالم على مخيلة الفنان (١) ، وهو فهم يمكن أن يكون له ما يدعّمه في أفكار أرسطو لو نظرنا إليها باعتبارها كيانا متكاملا لا تفصل أجزاءه أو موضوعاته . ولكن بوتشر يلفت انتباهنا إلى عدم وجود مفهوم واضح أو محدد للتخيل الشعرى عند أرسطو . وهو ينتهى إلى أن أرسطو لم يتعامل مع ملكة التخيل «فنتاسيا» — في دراساته السيكولوجية — باعتبارها قوة خلاقة لها فعاليتها المميزة في تقديم عالم خاص ، يتألف فيه الفكر والحس ، وتعديل داخله عناصر التجربة ومادتها الخام . وأهم من ذلك أن بوتشر يلفت الانتباه إلى أن أرسطو لم يتعرض في «فن الشعر» للحديث عن هذه الملكة ولم يشر إليها (٢) .

وهناك وجهة نظر أخرى مخالفة لرأى بوتشر . إذ يذهب موراي بوندى Murray Bundy في كتابه عن «نظرية الخيال في الفكر القديم والوسيط» إلى أن الثورة التى أحدثها أرسطو في نظرية الفن الجميل لا يمكن إلا أن تحدث تغييرات هامة في مفهوم ملكة التخيل نفسها . ومن ثم فلا بد من أن نفترض أن لأرسطو أفكاراً محددة تتصل بالوظائف التى يمكن أن تقوم بها ملكة التخيل في الشعر أو الفن الجميل بعامة . وإذا كان أرسطو قد تجنب الإشارة إلى هذه الملكة في كتابه

(١) S. H. Butcher, : Aristotlès Theory of Poetry and Fineart, p. 150 .

(٢) Ibid, pp. 125 — 127. وراجع سهر القلماوى : المحاكاة / ١٠٤

فن الشعر فإنه من الممكن التعرف على فهمه لها — من حيث صلتها بالشعر —
بدراسة ما انتهى إليه في علم النفس والأخلاق ؛ إذ أن هذين الجانبين من التفكير
الارسطي — وبخاصة علم النفس — يقدمان أساساً صالحاً لفهم النظرية الارسطية
في الشعر . أما عن عدم تعرض أرسطو للحديث المباشر عن التخيل في فن الشعر ،
وتجنبه الواضح لاستخدام كلمة « فنتاسيا » ، أو عدم ورود الكلمة في الكتاب ،
فإن ذلك كله يرجع — في رأي موراي بوندى — إلى أن أرسطو قد قصد إلى
ذلك قصداً ، حتى لا يعوق أفكاره الجديدة أى عائق ، ينشأ عن الخلط بين مفهومه
الجديد عن « الفنتاسيا » ومفهومها القديم عند الفلاسفة الذين سبقوه (١) .

قد يكون لهذا الرأي وجاهته ، ولكن من الواضح أنه يدخلنا في منطقة
الافتراض المحض ، وتبقى الحقيقة الملموسة متمثلة في الفجوة الملحوظة بين نظرية
المحاكاة عند أرسطو ومفهومه النفسى الخاص بملكة التخيل ، ويظل — بذلك —
أى حديث عن مفهوم أرسطى متميز للدور الذى يقوم به التخيل في الشعر ضرباً
من الحدس والتخمين . وقد يكون فيما كتبه أرسطو في فن الشعر عن « الممكن »
و « المحتمل بالضرورة » بذور لأفكار يمكن تطويرها وتعميقها في ضوء ما كتبه عن
التخيل ، سواء في كتابه عن النفس ، أو في رسائله عن الأحلام وما شابهها . ولكن
مثل ذلك العمل لم يقوم به أرسطو نفسه .

أما الفارابى فإنه حاول إزالة الفجوة الملحوظة بين علم النفس الارسطي
ونظرية ونظرية المحاكاة الشعرية . ومن هنا استطاع أن يتحدث عن « التخيل
الشعرى » ويناقش طبيعته وتأثيره في « القوة النزوعية » للمتلقي . لقد نظر أرسطو إلى

AM. W. Bundy The Theory of Imagination in Classical (١)
and Mediaeval Thought, pp. 65 — 66 .

الجانب الوظيفي من المحاكاة ، وقرنها بالتحسين أو التقييح ، بمعنى أن الشاعر يحاكي الأشياء بأفضل أو أسوأ مما هي عليه في الواقع . ويتقبل الفارابي هذه الفكرة ، ويطبقها على الشعر الغنائي الذي يعرفه ، والذي لم يكن أرسطو يفكر فيه عندما تحدث عن المحاكاة . ولكن الفارابي يقيم الفكرة الأرسطية على أساس سيكولوجي واضح ، فيرى أن غاية الشعر تتمثل فيما يوحى به من وقفة سلوكية ، يدفع الشاعر إليها المتلقى ، لا بأقوال مباشرة وإنما بأقوال غيطة ، يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة نفسية قوية . بمعنى أن القصيدة تقدم لخيطة المتلقى مجموعة من الصور ، تستدعي من ذاكرته طائفة من الخبرات المخترنة ، تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع صور القصيدة ، مما يفرض على المتلقى حالة نفسية خاصة ، تجعله يقف ضد أو مع موضوع التخييل الشعري ، وبالتالي يسلك أزاءه سلوكا معينة . وعلى هذا الأساس تصبح الأقاويل الشعرية (هي التي تتركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما ، أو شيئا أفضل أو أخس ؛ وذلك إما جمالا ، أو قبحا ، أو جلاله ، أو هوانا ، أو غير ذلك مما يشاكل هذه . ويعرض لنا عند استهنا الأقاويل الشعرية عند التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاى ؛ فإننا من ساعتنا نخيل لنا في ذلك الشيء أنه ما يعاى ، فتفر أنفسنا منه ، فتجنبه وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما خيل لنا ، فنعمل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية ، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك ، كفعلنا فيها لو تيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول . فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاتة أكثر مما تتبع ظنه أو علمه) (١) .

هنا نجد أن الجانب الوظيفي من المحاكاة الأرسطية قد أقيم على أساس واضح من علم النفس الأرسطي نفسه . لقد تحدث أرسطو — في فن الشعر —

(١) الفارابي : أخصاء العلوم / ٦٧ — ٦٨

عن قدرة المحاكاة على تحسين الأشياء وتقييها ، وتحدث — في كتاب النفس —
عن ملكة التخيل وأشار إلى تأثيرها عندما قال (إن الناس كثيرا ما يخالفون
العلم ويخضعون لأخيلتهم) (١) . ولكن أرسطو لم يربط بين ما قاله عن التخيل
وما قاله عن المحاكاة . أما الفارابي فإنه تفهم فكرة المحاكاة في ضوء علم النفس
الارسطي فأصبح التخيل هو أساس الشعر وجوهره ، وتفهم قدرة المحاكاة على
التحسين والتقييع في ضوء ما قاله المعلم الأول عن خضوع النفس للتخيل فأصبحت
غاية الشعر قرينة الإثارة للنفسية التي يحدثها فعل التخيل في نفس المتلقي .

وبما زاد الأمر وضوحا عند الفارابي أن القوة المتخيلة — باعتبارها قوة
خاصة من قوى الإدراك الباطن — لها دورها الهام في فلسفته العامة ؛ إذ تعتمد
نظريته في النبوة اعتمادا كاملا على الدور الخاص الذي تلعبه مخيلة « التي » في
الاتصال المباشر بالعقل الفعال (٢) . لذا كان من الطبيعي أن يهتم الفارابي
اهتماما واضحا بدراسة القوة المتخيلة وفعاليتها في النوم واليقظة وصلتها بغيرها
من قوى الإدراك ، وتأثيرها في القوة النزوعية للإنسان ، وأهم من ذلك كله
قدرتها الخاصة — إذا كانت شديدة القوة والكمال والشفافية — على الاتصال
بالملكوت الأعلى ، وما يترتب على ذلك من تخيلها صورا في غاية الكمال والجمال ،
« لا يمكن أن يوجد شيء منها في سائر الموجودات أصلا » (٣) . وإذا كانت القوة
المتخيلة تلعب هذا الدور الهام في فلسفة الفارابي فإن الاهتمام بدراسة لا بد

(١) أحمد فؤاد الأهواني : كتاب النفس لأرسطو طاليس / ١٢٤ . وانظر اسحق
ابن حنين : كتاب أرسطو طاليس وفص كلامه في النفس / ٨٢

(٢) إبراهيم مدكور : في الفلسفة الإسلامية / ٨٦ — ٩١ دي بور : تاريخ
الفلسفة في الإسلام / ٢٢٤ — ٢٢٥

(٣) الفارابي : المدينة الفاضلة / ٧٩

أن يثرى مفهوم المحاكاة الأرسطية للشعر ويعبق جوانبه . ومن هنا نستطيع أن ندرك السرفى ثراء حديث الفارابى عن طبيعة الإثارة التى تحدثها المحاكاة الشعرية فى مخيلة المتلقى ، وعلاقتها بالقوى المحركة والنزوعية عند المتلقى .

ومن الطبيعى أن يكون الفارابى قد استعان على ما صنعه فى هذا المجال بما قدمه له مترجمو عصره من اجتهادات شراح أرسطو المتأخرين . ويبدو أن استعاضته بأمثال هؤلاء الشراح هى التى قادتته إلى الخلط بين أفكار أرسطو وأفكار غيره من الفلاسفة ، بحيث تداخلت الأفكار الأرسطية مع غيرها ، دون أن يدرك الفارابى — فى بعض الأحيان — مدى ما يمكن أن يكون بين هذه الأفكار من اختلاف أو تعارض ، ومدى ما يمكن أن ينتج عن ذلك من نظرة تتراوح بين التوفيق والتلفيق . وفى ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نعلل ما يتميز به مبحث النفس عند الفارابى ، وما ينفرد به من تركيز على جوانب خاصة لم يركز عليها أرسطو كل التركيز ، خاصة فيما يتصل بفاعلية القوة المتخيلة ، وقدرتها على الجمع بين الأشياء المتباعدة ، وإعادة تشكيلها للدركات على نحو إبتكارى واضح . وفى ضوء هذه الحقيقة — أيضاً — يمكن أن نعلل ما نحده عند الفارابى من خلط بين أفكار أفلاطون وأرسطو ، سواء أكان ذلك فى مفهوم المحاكاة الشعرية أم فى التصورات العامة التى يقوم على أساسها مبحث النفس .

ولكن يبقى للفارابى — رغم ذلك كله — أنه أقام نظرية المحاكاة على أساس سيكولوجى واضح يضع فى تقديره الدور الهام الذى يقوم به التخيل . ولقد مهد الفارابى بذلك الطريق لمن تلاه من الفلاسفة أمثال مسكويه وابن سينا وابن رشد ، وأوضح لهم الصلة بين الشعر والتخيل . وكان الفارابى بفعله ذلك يثوى الدراسة النقدية عند العرب بوجه عام ، ويعمق الوعي بطبيعة الصورة الفنية وعلاقتها بالخيال أو التخيل بوجه خاص . ومن ثم بدأت كلمة « التخيل »

ومشتقاتها تدخل في دائرة المصطلح النقدي والبلاغي ؛ تقرب منه على استحياء في النصف الثاني من القرن الرابع ، أى بعد وفاة الفارابي ، ثم يتدعم وجودها شيئاً فشيئاً مع إضافات ابن سينا في القرن الخامس وابن رشد في القرن السادس ، حتى تصل إلى أقصى درجات القوة والوضوح عند حازم القرطاجني في القرن السابع .

* * *

— ٢ —

ولكن ما هي طبيعة التخيل الشعري ؟ وكيف يقوم الشاعر بعمله التخيلي ؟ وهل تنحصر صفات ذلك العمل في الاستحضار أو الاستعادة لحسب ، أم أنها تتجاوز ذلك إلى إعادة تشكيل المدركات ، وبناء عالم متميز في جدته وتركيبه ؟ وما هو التأثير الذي يحدثه الشعر في مخيلة المتلقى ، وما هي طبيعته وأبعاده ؟ ولا بد أن يترتب على هذا السؤال الأخير سؤال آخر يتصل بقيمة الخيال الشعري وأهميته . إن كل سؤال من هذه الأسئلة بالغ الأهمية لموضوع هذا البحث ، ولا أظن أن تصورنا لماهية الصورة الفنية أو طبيعتها أو وظيفتها يمكن أن يكتمل دون الإجابة عن كل هذه الأسئلة .

أما بالنسبة للموروث النقدي والبلاغي الذي نتعامل معه فمن الصعب الإجابة عن هذه الأسئلة دون أن نخوض في مباحث فلسفية خالصة ، ودون أن نحاول أن نقدم تصوراً متماسكاً لمفهوم الخيال الإنساني عند فلاسفة الإسلام . أعني تصوراً يكشف — أولاً — عن فهمهم للجوانب السيكولوجية الخالصة من عملية التخيل ؛ ويوضح — ثانياً — الدور الذي يمكن أن يلعب التخيل في توجيه الحياة الإنسانية ، من حيث قدرته على توجيه سلوك الإنسان وجهات خاصة ، ومن حيث قدرته المعرفية على الوصول إلى الحقائق وإدراك الأشياء ؛ ويحدد

— ثالثا — قيمة الدور الذى يقوم به التخيل بالقياس إلى الدور الذى يلعبه العقل على المستويين الأخلاقى والمعرفى .

ولعل فى حاجة إلى القول بأن البحث فى طبيعة التخيل الإنسانى ووظائفه ليس إلا مقدمة للبحث فى طبيعة التخيل الشعرى ووظائفه ؛ ذلك لأن نتائج البحث الأول ليست إلا مقدمات منطقية ترتب عليها خطوات البحث الثانى ونتائجه . وليس ثمة نقطة تصلح للبدء فى الحديث عن تصور الفلاسفة للتخيل خير من الحديث عما توصلوا إليه فى دراساتهم لقوى النفس المدركة ، وقد نقلوا أغلبها من أرسطو بعد أن طعموا أفكاره بأفكار غيره من الفلاسفة .

يفترض فلاسفة الإسلام — وبخاصة الفارابى وابن سينا — وجود قوتين للنفس . قوة محركة ، وأخرى مدركة . وتنقسم الأخيرة إلى قوة تدرك من خارج وهى الحواس الخمس الظاهرة ، التى تدرك صور المحسوسات الخارجية ، نتيجة انفعال يقع على عضو الحس من الشئ المحسوس . وقوة تدرك من باطن ، وتنقسم إلى خمس حواس أو قوى باطنة ، تناظر الحواس الظاهرة فى العدد، وتختلف عنها فى طبيعة العمل . فإذا كانت الحواس الظاهرة تنفعل عن مؤثرات خارجية ، ولا تدرك صور المحسوسات إلا عند حضور المحسوسات ذاتها ، فإن الحواس أو القوى الباطنة تنفعل عن مؤثرات داخلية ، وتدرك صور المحسوسات حتى لو كانت المحسوسات ذاتها غائبة ، لأن صور المحسوسات تكون مخزونة عندها ، ومن ثم فلا تحتاج إلى حضورها (١) .

(١) عدد هذه القوى عند الفارابى (كتاب الفصوص / ١٢) هو بعينها الموجود عند ابن سينا (فى رسالته فى القوى الإنسانية وإدراكاتها / ٤٣ — ٤٤) بل إن ابن سينا ينقل عبارات الفارابى نقلا حرفيا دون أدنى تعديل أو تغيير .

وتتوالى هذه الحواس أو القوى الباطنة مكانيا في الدماغ ، بحيث تقدم كل حنبا ناتج عملها إلى ما يليها . ويشير هذا الترتيب المكاني لقوى الإدراك الباطن إلى تدرجها في القيمة والاهمية . بحيث يمكن القول إن القوة الوهمية — وهي القوة المدركة الأخيرة في الترتيب — أهم القوى الباطنة وأكثرها سيطرة ، وأشدّها تأثيرا على سلوك الإنسان والحيوان .

أما أول هذه القوى الباطنة فهو « الحس المشترك » وهو (بمثابة قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في حواس الحس الظاهرية المتأدية إليها .)^(١) أي أن الحس المشترك هو « آله الإدراك » التي تصل ما بين الحس الظاهر والباطن ، ومن هنا استمد اسمه . وتتجمع لديه الإحساسات المتباينة والمتنوعة ، فيميز بينها ويجمعها ويؤلفها معا ، على نحو لا يمكن أن تتم دونة عملية الإدراك وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الحس المشترك له مجموعة من الوظائف المتعددة . أولها : التمييز بين الإحساسات المختلفة ؛ بحيث يفصل ما بين الإحساسات السمعية والبصرية ولا يخلط بينها . وثانيها : الجمع بين المحسوسات في مجموعات مترابطة تبعاً لعلاقات خاصة يحكمها قانون التداعي . وثالثها : إدراك ما يسمى بالمحسوسات المشتركة ؛ وهي تلك التي لا تخص جاسة بعينها وإنما هي مشتركة بين الحواس جميعا ، مثل الحركة التي يدركها البصر والسمع واللمس . وآخر هذه الوظائف هي إدراك المحسوسات التي « بالعرض » ، أو ما يسميه علماء النفس المحدثون

(١) ابن سينا القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ٤٤٤ وقارن بنفس المرجع / ٦٧ ، ١٤٨ ، ١٥٧ وانظر الفارابي : كتاب الفصوص / ١٢ ورسالة في مسائل متفرقة / ١٧ والخوارزمي : مفاتيح العلوم / ٨٣ ومسكويه : الفوز الأصفر / ٨٨

بالإدراكات الحسية المكتسبة ؛ مثل إدراكنا الحرارة بمجرد رؤيتنا للنار، لما بينه
الاثنين من علاقة (١) .

أما ثانی هذه القوى فهي « الخيال أو المصورة » ووظيفتها حفظ ما يقدمه إليها
الحس المشترك من الصورة المتأدية إليه من الحواس الظاهرة . أو كما يقول
ابن سينا (الخيال أو المصورة وهي قوة ... تحفظ ما قبله الحس المشترك من
الحواس الجزئية الخمسة ، ويبقى فيها بعد غيبة تلك الحواس .) (٢) أى أن هذه
القوة لا تقوم بأى وظيفة أخرى سوى الحفظ . ومن ثم فلا يمكن التعامل معها
باعتبارها قوة مدركة لها فعاليتها المتميزة مثل الحس المشترك .

أما القوة الثالثة فهي « المتخيلة أو المفكرة » . وتتولى هذه القوة استعادة
صور المحسوسات المخزنة في الخيال أو المصورة ، إلا أن وظيفتها لا تقتصر على
الاستعادة لحسب ، وإنما تعدى ذلك إلى وظيفة ابتكارية متميزة . بمعنى أن هذه
القوة تأخذ الصور المخزنة في الخيال وتعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها
الحس من قبل . إذا يحددها الفارابي على أساس أنها (هي التي تحفظ رسوم
المحسوسات بعد غيبتها عن الحس ، وتركب بعضها إلى بعض ، وتفصل بعضها
عن بعض ، في اليقظة والنوم ، تركيبات وتفصيلات بعضها صادق وبعضها
كاذب) (٣) . ولا يبعد ابن سينا عن هذا التعريف ، فمن شأن هذه القوة
عنده (أن تركيب بعض ما في الخيال مع بعض وتفصل بعضه عن بعض بحسب

(١) راجع محمد عثمان نجاتي : الإدراك الحسى عند ابن سينا / ١٦٣ - ١٧٠

(٢) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ٤٤٤ وقارن بالفارابي

كتاب الفصوص / ١٢

(٣) الفارابي : السياسات المدنية / ٤

«الإرادة» (١) .

أما القوة الرابعة فتسمى « القوة الوهمية » ، وهى تدرك من الصور المؤلفة فى القوة المتخيلة مجموعة من المعانى الجزئية ، مثلما تدرك الشاة من صورة الذئب معنى العداوة والغدر ، فتهرب منه ولا تتعرض له . وكان الفارابى يصف هذه القوة بأنها (هى التى تدرك من المحسوس ما لا يحس مثل القوة فى الشاه ، إذا تشبعت صورة الذئب فى حاسة الشاة فتشبتت عداوته ورداءته فيها ، إذ كانت الحاسة لا تدرك ذلك) (٢) . وهذا تعريف قريب من تعريف ابن سينا الذى يحدد هذه القوة على أساس أنها تدرك المعانى الجزئية غير المحسوسة فى المحسوسات الجزئية (٣) .

وإذا كانت « القوة المتخيلة » — أو « المخيلة » — تتميز عن غيرها بالقدرة على الجمع والتأليف فإن « الوهم » — أو « القوة الوهمية » — يتميز بالسيطرة والتحكم فيما عداه ، مما يجعل ابن سينا يصفه بأنه « الحاكم الأكبر » الذى يظهر حكمه فى هيئة (انبعاث تخيلى من غير أن يكون ذلك محققا . وهذا مثل ما يعرض للإنسان من استقرار العسل لمشابهة المزار ، فإن الوهم يحكم بأنه فى حكم ذلك ، وتبعب النفس ذلك الوهم ، وإن كان العقل يكذبه . والحيوانات وأشباهها من الناس إنما يتبعون فى أفعالهم هذا الحكم من الوهم) (٤) . ومعنى ذلك أن الحكم الذى يصدره

(١) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ٤٥ وقارن بنفسه المرجع / ١٦٠ والإشارات والتنبيهات ٣٥٧/٢

(٢) الفارابى : كتاب الفصوص / ٢٢

(٣) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ٤٥

(٤) ابن سينا : نفس المرجع / ١٧٧

الوهم ليس حكما فصلا كالحكم العقلي ، وإنما هو « حكم تخيلي ، لا يتم دون المتخيلة ولا يفارق ما هو حسي وجزئي ، إلا أنه — مع ذلك — المصدر الأساسي الذي تنبعث منه الأفعال الحيوانية وكثير من أفعال الإنسان . ويتجلى ذلك في أن « القوة المحركة ، لا تتحرك إلا عند إشارة حازمة من القوة الوهمية باستخدام المتخيلة . وعلى ذلك يصبح الوهم هو الباعث على الأفعال والحركات ، ومركز الإرادة ، ومصدر الأوامر والأحكام لمعظم أفعال الإنسان (١) .

وإذا كان الأمر كذلك فإننا يمكن أن نفهم تأثير هذه القوة في العملية الشعرية على مستوى المتلقى ، خاصة ونحن نعلم أن الشعر — عند الفارابي وابن سينا وغيرهما من الفلاسفة — لا يحدث تأثيره في المتلقى إلا عن طريق إثارة للقوة الوهمية والمتخيلة عنده ، إثارة خاصة تفضي به إلى حكم مخصوص وبالتالي إلى حركة أو سلوك .

أما القوة الخامسة والأخيرة فهي القوة « الحافظة الذاكرة » . وواضح من أسمائها أنها تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني الجزئية غير المحسوسة . وهي — بذلك — تقوم بنفس الدور الذي تقوم به « المصورة أو الخيال ، للحس المشترك ، أعني أنها مجرد « خزانتين ، للحفظ لحسب ، ولا يمكن أن نعدّها بمثابة قوتين مدركتين على سبيل الحقيقة . ويذهب ابن سينا — في بعض مواضع القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء — إلى أن القوة الحافظة الذاكرة لها وظيفة أخرى غير الحفظ وهي الاستعادة أو التذكر . وعلى هذا الأساس ينتهي إلى رأي مؤداه أن هذه القوة تسمى « حافظة » لصيانتها ما فيها ، وتسمى

(١) ابن سينا : المرجع السابق / ١٦١ وانظر محمد عثمان نجاتي : الإدراك

الحسي عند ابن سينا / ١٧٩

« متذكرة » ، لسرعة استعادتها لاستثبات ما يؤدي إليها واستعادته إذا فقد. ولكن هناك من يرى أن ابن سينا يقصر دور هذه القوة على الحفظ فحسب ، ومن ثم تصبح الاستعادة أو التذكر وظيفة للقوة التخيلية بالاشتراك مع الوهم والحس المشترك . وبالتالي يتحدد مفهوم ابن سينا للتذكر في أنه (تمثل الصور المحفوظة في المصورة في الحس المشترك ، وهي القوة المدركة لصور المحسوسات ، وتمثل المعاني المحفوظة في الحافظة في الوهم ، وهو القوة المدركة للمعاني)^(١) . ويظهر من ذلك تشابه لافت بين التخيل والذاكرة من حيث الوظيفة ، ولا يصبح ثمة فارق بينهما إلا من حيث علاقة كل منهما بالزمن ؟ ذلك لأن الذاكرة تستعيد الصور والمعاني من حيث أنها صور ومعاني أدركت في الماضي (أما التخيل فإنه يستعيد الصور والمعاني بدون أن يصاحب استعادتها إدراك الزمان والماضي ، فهو يدركها من حيث هي صور أو معاني موجودة الآن فقط)^(٢) .

يمكن القول بأن عملية الإدراك تبدأ بالحس المشترك الذي هو أشبه بجهاز إرسال واستقبال ، يستقبل الصور المنطبعة في الحواس الظاهرة ثم يرسلها إلى القوة التي تليه — أي الخيال أو المصورة — وهذه بدورها تسلمها إلى القوة الثالثة أي التخيلية أو المفكرة — التي تؤلف بينها تأليفا ابتكاريا ، فإذا فرغت من عملها أسلمته إلى الوهم ، فيستخرج بدوره المعاني الجزئية الناتجة عن هذا التأليف ، فإذا فرغ من ذلك حفظ عمله في القوة الخامسة الأخيرة . غير أن الإدراك لا يسلك دائما هذا الطريق المتدرج الصاعد الذي يبدأ من الحس المشترك وينتهي في القوة الحافظة الذاكرة ، إذ قد يحدث العكس ، وتبدأ الحركة من الوهم وتنتهي في الحس المشترك .

(١) محمد عثمان نجاتي : المرجع السابق / ١٩٠

(٢) المرجع السابق / ١٩٠

ولا بد أن تلفتاً هذه الملاحظة الأخيرة إلى طبيعة العلاقة المتبادلة التي تربط بين قوى الإدراك الباطن ، بحيث نفهم أن كل قوة من هذه القوى لا تعمل بمعزل عن غيرها . إن الحس المشترك — مثلاً — يقبل الصور الواردة من خارج عن طريق الحواس الظاهرة مثلما يقبل الصور الواردة من باطن ، والتي تنتقش في الصور أو الخيال ، كما يحدث في الأحلام أو حالات الاتصال المباشر بالملكوت الأعلى أو العقل الفعال .

ويبدو أن احساس ابن سينا بالعلاقة المتبادلة بين الحس المشترك والمصورة أو الخيال هو ما جعله يشبهه كلتا القوتين بالمرآيا المتقابلة ، التي تعكس كل منها الضوء الواقع عليها على المرآة التي تقابلها (١) . ومن ناحية أخرى فإن عملية إدراك الحس المشترك للمحسوسات التي د بالعرض ، أو لما يسمى — في المصطلح النفس الحديث — بالإدراكات الحسية المكتسبة لا يمكن أن يتم في غياب الذاكرة . لأن تلك العملية تعتمد كل الاعتماد على استحضار الصور الحسية التي سبق إدراكها ، وهو ما تقوم به الذاكرة . ولقد لاحظ ابن سينا اشتراك الذاكرة مع الإدراك الحسي في العمل (٢) . وإذا كانت العلاقة بين الحس المشترك وباطن إدراك الإدراك الباطن علاقة تبادل ، فإنها كذلك بالنسبة لباقي القوى بمعنى أن ما يقال عن الحس المشترك يمكن أن يقال عن القوة المتخيلة التي تؤثر في القوة الوهمية ثم تعود لتأثر بها وتصبح أداة من أدواتها . والتذكر — كما أشرت من قبل — وظيفة مشتركة بين الوهم والتخيل والحس المشترك .

ويبدو أن احساس ابن سينا بهذه الحقيقة هو ما جعله يصف القوة الوهمية

(١) محمد عثمان نجاتي : الإدراك الحسي عند ابن سينا / ١٧٤ — ١٧٥

(٢) المرجع السابق / ١٧٠

قائلا (وبشبه أن تكون القوة الوهمية هي بعينها المفكرة والمتخيلة والمتذكرة وهي بعينها الحاكمة، فتكون بذاتها حاكمة وبحركاتها وأفعالها متخيلة ومتذكرة، فتكون متخيلة بما تعمل في الصور والمعاني^(١) ، ومتذكرة بما يتنهي إليه عملها ... ولا يمتنع أن تكون الوهميه بذاتها حاكمة متخيلة ، وبحركاتها متخيلة ذاكرة^(٢)) ويبدو أن هذا النص قد أصاب شراح ابن سينا بالاضطراب، الأمر الذي دفع الطوسي إلى التعقيب عليه بقوله (وذلك يدل على اضطرابه في أمر هذه القوى^(٣)). ولكن عبارات ابن سينا يمكن أن تحمل على محمل آخر غير الاضطراب. ومن الممكن أن نفهم منها أن ابن سينا لا يقصد من القول بأن القوة المتخيلة والمتوهمية والحافظة والمتذكرة قوة واحدة ، وإنما هو يقصد الإشارة إلى أن أفعال هذه القوى مترابطة ، فالتذكر متوقف على فعل المتخيلة، والمتخيلة تستخدم في أفعالها المصورة والحافظة ، والمتوهمية تستخدم المتخيلة، ولها نوع من السيطرة على جميع أفعال القوى الباطنة .

(١) ينبغي أن نفهم مصطلحي « الصور » و « المعاني » في هذا النص في ضوء ما يقوله ابن سينا من أنه « قد جرت العادة بأن يسمى مدرك الحس المشترك صورة ، ومدرك الوهم معنى . ولكل واحد منهما خزانة ؟ فخزانة الحس هي القوة الخيالية وموضعها مقدم الدماغ ، فلذلك إذا حدثت هناك آفة فسد هذا الباب من التصور ؛ إما بأن نتخيل صوراً ليست موجودة أو يصعب استنبات الموجود فيها . وخزانة مدرك المعنى هي القوة التي تسمى الحافظة ومعدنها مؤخر الدماغ ، ولذلك إذا وقعت هناك آفة وقع الفساد فيما يختص بحفظ هذه المعاني » ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ١٦١ وانظر نفس المرجع / ٤٤

(٢) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ١٦٣

(٣) راجع الإشارات والتبنيات ٣٥٩/٢ من الهامش

تتوسط القوة المتخيلة قوى الإدراك الباطن ، يقع قبلها في الترتيب — لا الاهمية — الحس المشترك والخيال أو المصورة ، وتليها القوة الوهمية والقوة الحافظة الذاكرة. ومن هذه الزاوية يمكن القول إن القوة المتخيلة تتوسط ما بين الحس والعقل (١). فإذا كان طرفا النفس المتباعدان هما الحس والعقل فإن قوة التخيل تتوسط ما بين هذين الطرفين المتباعدين وتصل بينهما ، مما يجعل عملها متصفا بصفتين ، تبدو كل منهما بمثابة النقيض للآخرى ، وهما الحسية والتجريد . أما الحسية فإنها صفة تتبع من طبيعة المادة التي تمارس فيها الخيلة أو المتخيلة فأعليتها ، وهى صور المحسوسات المودعة في خزانة الحس المشترك. وأما التجريد فإنه يأتي من تباعد المتخيلة عن الحس الظاهر وقربها من العقل الذى يعتمد في نشاطه على التجريد كل الاعتماد . وإذا كان الحس الظاهر يدرك صور الأشياء محمولة في مادة ، فإن التخيل يدرك صور الأشياء مجردة عن المادة .

ويمكن أن نجد إشارات متشابهة إلى هاتين الصفتين في كتابات الكندي والفارابي ، ويمكن أن نرد بعض هذه الإشارات إلى أصولها الأرسطية الأولى ، ولكن هاتين الصفتين لا تتضحان كل الوضوح إلا عند ابن سينا . أما عن الصفة الأولى — وهى الحسية — فإن ابن سينا يجمها بقوله (إن الوهم والتخيل . . . لا يحضران في الباطن صورة إنسانية صرفة ، بل هى نحو ما يحس من خارج ، مخلوطة بزوائد وغواشى ، من كم وكيف وأين ووضع (٢) . أما عن الصفة الثانية — وهى التجريد — فإن ابن سينا يرى أن المدركات الحسية التى تلقاها قوى

(١) راجع الفارابي : المدينة الفاضلة / ٧٢ ورسالة في مسائل متفرقة / ١٧

(٢) ابن سينا : فى القوى الإنسانية وإدراكاتها ، ضمن تسع رسائل فى الحكمة

والطبيعات / ٤٤

الإدراك الباطن عن الحس الظاهر ، ترتقى في درجات صاعدة من التجريد ، تبعاً لارتقائها في هذه القوى الباطنة من ناحية ، وتبعاً لتباعدتها عن الحس الظاهر من ناحية أخرى .

إن كل إدراك — عند ابن سينا — إنما هو أخذ صورة المدرك (بفتح الراء) بنحو من الانحاء ، يستوى في ذلك الإدراك الحسى والإدراك العقلى . فإذا كان الإدراك حسياً ، أى إدراكاً لشيء من الأشياء المحسوسة ، فهو انطباع صورة الشيء المحسوس في أعضاء الحس ، أى الحواس . وأعضاء الحس تقبل صور المحسوسات دون مادتها ، كما يقبل الشمع صورة الخاتم دون مادته ، لو طبعنا في الشمع خاتماً . ولكن إذا كان الحس يقبل صور المحسوسات مجردة عن المادة ، فإنه لا يقبلها مجردة عن لواحق المادة ؛ إذ تظل هذه اللواحق مصاحبة للصورة التى يقبلها الحس ، ويظل الحس محافظاً على وجود تطابق كامل بين الصورة المنطبعة فيه وأصلها الحسى الذى أخذت منه . ويفسر ابن سينا ذلك بقوله إن الحس (لا ينزع الصورة عن المادة مع جميع لواحقها ، ولا يمكنه أن يستثبت تلك الصورة إن غابت المادة ، فيكون كأنه لم يتزع الصورة عن المادة نزاعاً محكماً بل يحتاج إلى وجود المادة أيضاً فى أن تكون تلك الصورة موجودة له)^(١) .

وإذا تركنا الحس الظاهر وانتقلنا إلى قوى الإدراك الباطن رأينا درجة التجريد تزداد شيئاً فشيئاً ، ووجدنا أن القوة المتخيلة تجرد الصور تجريداً أشد من تجريد الحس . إن الحس لا يحفظ صور المحسوسات إلا بقدر ما هى ماثلة لإزاءه ، أما القوة المتخيلة فإنها — على العكس من ذلك — تحفظ صور المحسوسات وتستعيدّها بعد غياب المحسوسات ذاتها . ويرجع السبب فى ذلك إلى أن القوة

(١) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ٦١

المتخيلة أقدر على التجريد من الحس . ويوضح ابن سينا ذلك بقوله إن الشيء المحسوس تغشاه غواش غريبة عن ماهيته (لو أزيلت لم تؤثر في كنه ماهيته ، مثل أين ، ووضع ، وكيف ، ومقدار بعينه ... والحس يناله من حيث هو مغمور في هذه العوارض التي تلحقه بسبب المادة التي خلق منها ، لا يجرده عنها ، ولا يناله إلا بعلاقة وضعية بين حسه ومادته ؛ ولذلك لا تتمثل في الحس الظاهر صورته إذا زال . وأما الخيال فيتخيله مع تلك العوارض ، لا يقدر على تجريده المطلق عنها ، لكنه يجرده عن تلك العلاقة المذكورة التي تعلق بها الحس ، ولذلك فهو يتمثل صورته مع غيوبة حاملها (١) .

وإذا كان الحس الظاهر لا يجرد الصورة عن المادة تجريداً تاماً ولا يجردها عن لواحق المادة بالمثل ، فإن التخيل يجردها عن المادة تجريداً تاماً . ومن ثم تصبح صورته أكثر تجريداً بالقياس إلى صور الحس الظاهر ، ولكنها — مع ذلك — تظل متصفة بالحسية ، لأن التخيل لا يجردها تماماً عن لواحق المادة ، إذ تظل (الصورة التي في الخيال على حسب الصورة المحسوسة ، وعلى تقدير ما ، وتكييف ما ، ووضع ما) (٢) . وإذا كان التخيل يظل محافظاً على اللواحق الحسية للصور فإن ذلك يعني (أن الخيال لن يتخيل صورة إلا على نحو ما ، من شأن الحس أن يؤدي إليه) (٣) .

من هذا نرى أن صفة التجريد التي يتصف بها عمل المتخيلة ليست صفة مطلقة وإنما هي صفة محصورة في انتهاء المادة المحسوسة للصور المتخيلة فحسب ، وليست

(١) ابن سينا : الإشارات والتنبيهات ٢ / ٣٤٤ — ٣٤٥

(٢) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء ٦١

(٣) ابن سينا : الطبيعيات من عيون الحكمة ، ضمن تسع رسائل

في الحكمة / ٢٢

فى اتقاء اللواحق الحسية لهذه المادة . ومن ثم يمكن القول إن الصورة التخيلية
هى صورة مجردة بالقياس إلى أصلها المحسوس فى العالم الخارجى ، وبالقياس إلى
ما ينطبع من هذا الأصل فى أعضاء الحس الظاهرة ؛ وهى صورة محسوسة
بالقياس إلى المعانى الجزئية التى يستخلصها الوهم ، وبالقياس إلى المعانى الكلية التى
يستخلصها العقل . أى أننا إذا نظرنا إلى عمل التخيل من حيث صلته بالمحسوسات
الخارجية وصفناه بالحسية ، وإذا نظرنا إليه من حيث صلته بالعقل وتميزه عن الحس
الظاهر وصفناه بالتجريد . وبذلك لا تصبح صفتا الحسية والتجريد بمثابة نقيضين
كما يبدو لأول وهلة ، وإنما تصبح الصفتان بمثابة وجهين لنشاط ذهنى واحد ،
يمكن النظر إليه من جانبى صلته بطرفى النفس المتباعين ، أعنى العقل والحس .

يترتب على صفتى التجريد والحسية أمران هامان لا ينفصل أحدهما عن
الآخر ، أما أولهما فهو أن التخيل لا يمكن أن يعمل فى غياب الحس ، وبالتالى
فإن كل ما يعتور الحس ويلحق به لابد أن يؤثر فى نشاط التخيل وفاعليته . وأما
ثانيهما فهو أن قدرة التخيل على التجريد تجعله أكثر تحررا فى التعامل مع صور
المحسوسات ومن ثم فانه يستطيع أن يعيد تشكيلها فى هياكل جديدة لا يعرفها
الحس . وبذلك يتصف التخيل بصفته النوعية المميزة وهى الابتكار .

لقد أوضحت أن التخيل يقسم بالحسية لأن مادته التى يتعامل معها هى صور
المحسوسات المخزنة فى القوة المصورة أو الخيال . وإذا كان التخيل يعتمد فى
نشاطه على مثل هذه المادة فمن البديهي ألا يعمل التخيل لو توقف الحس عن العمل ،
ومن البديهي — أيضا — أن يتأثر التخيل بكل الحالات والأعراض التى تطرأ
على الحس . إن الحس منشأ التخيل ، وحيث لا يوجد حس لا يوجد تخيل .
ولذلك فإن الإنسان لا يمكنه أن يتخيل أمرا من الأمور أو شيئا من الأشياء لم
يؤد إليه الحس بنحو من الاتحاء . ويتجلى المظهر العملى لذلك فى أن الإنسان إذا

علم حاسة من الحواس فإنه لا يستطيع أن يتخيل المحسوسات الواقعة في مجال إدراك هذه الحاسة ، لأنه من خصائص القوة المتخيلة (أنها تعجز عن تخيل شيء لم تؤد إليه حاسة من الحواس . وذلك أن كل حيوان لا بصر له فهو لا يتخيل الألوان ، وما لا سمع له فلا يتخيل الأصوات ولا يتوهمها ، لأن التخيل - أبدا - في تصوره للأشياء تبع للإدراك الحسى (١) . وإذا كان الأمر كذلك فمن الطبيعي أن يتبع التخيل الحس في أخطائه وإصاباته ؛ فحال التخيل - فيما يقال - شبه بحال الحواس ، فإذا كذبت الحواس كذب التخيل ، وإذا صدقت الحواس صدق التخيل (٢) .

تدرك أعضاء الحس محسوساتها في مادة بينما التخيل يدرك صورته مجردة عن المادة الحاملة لها . وإذا كان الأمر كذلك فإن الحس يصبح مقيدا بموضوعه ، أغنى بمادة وهيئة الشيء المحسوس المائل لإزائه ، مما يجعل الحس أشبه بأن يكون متلقيا سلبيا يسجل الأشياء فحسب ، أما القوة المتخيلة فإنها - لما كانت تدرك صور الأشياء مجردة عن المادة - لا تصطدم بعقبات مصدرها المادة . ومن ثم فإنها تستطيع أن تتصرف في الصور كما تشاء دون عوائق المادة وأثقالها التي تقيد الحس . فإذا كان الحس لا يقوى على أن يدرك الشيء الواحد إلا بالشكل

(١) رسائل إخوان الصفا ٣ / ١٧٧ - ١٨٠ وانظر نفس المرجع ٣ / ٢٤٤ والفكرة بوجه عام أرسطية النسب ، وهي أقدم زمنا من إخوان الصفا ، إذ يمكن العثور عليها في القرن الثالث في ترجمة (كتاب النفس لأرسطو المنسوب إلى اسحق المنصور مع تلخيص كتاب النفس لابن رشد تحقيق أحمد فؤاد الأهواني ١٦٢٠ ، ١٧٢) .

(٢) انظر ترجمة كتاب النفس المنسوبة إلى اسحق تحقيق الأهواني / ١٦٢ .

والهيئة التي هو عليها ، فان التخيل يقوى على أن يتصور نفس الشيء بأشكال وميئات كثيرة مختلفة ، بل انه يتجاوز ذلك، ويعيد تشكيل صور المحسوسات على أى نحو يريد، فيفرد بعضها عن بعض ، ويركب بعضها مع بعض في تركيبات مختلفة (يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما حسّ، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس) (١). وبالجملة فان التخيل يستطيع — لقدرته على التجريد — أن يتجاوز حرقية المعطيات الخارجية ، ولا يلتزم بقيود تفرض عليه من مادتها المحسوسة . ولذلك فان فاعلية القوة المتخيلة تتكرر اصاحبها أشكالا خيالية لم تعرض للحس من قبل فيمكن لنا أن نتخيل — مثلا — رجلا في هيئة الطير، أو سباعا ناطقا (٢) . بل إن الإنسان (يمكنه أن يتخيل بهذه القوة جملا على رأس نخلة، أو نخلة على رأس انسان ، وما شاكل هذه مما يعمل المصورون والنقاشون من الصور، المنسوبة الى الجن والشياطين وعجائب البحر، وما له حقيقة وما لا حقيقة له) (٣) .

القوة المتخيلة — إذن — الطف جوهرها وأشد روحانية من قوة الحس ، لأنها لا تتقيد بما يتقيد به ، ولا تقتصر مثله على إدراك المحسوسات في جواهرها الجسمانية من خارج ، وإنما تتخيلها وتتصورها في ذاتها دون تقيد بمادتها . (٤) ولذلك فإن قوة التخيل تتمكن من الجمع بين الأشياء المتباعدة التي لا تربط بينها علاقة ظاهرة ، فتوقع الإلتلاف بين أشد المختلفات تباعدا ، وتلقى حدود الزمان وأطر المكان ، وتتعلق إلى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب (إن أكثر العلماء تأثرون في بحر هذه القوة وعجائب منخيلاتها ، وذلك أن الإنسان يمكنه بهذه القوة

(١) الفارابي : المدينة الفاضلة / ٥٣

(٢) رسائل الكندي ٢٩٩/١ — ٣٠٠

(٣) رسائل اخوان الصفا ٤١٦/٣

(٤) المرجع السابق ٤١٧/٣

في ساعة واحدة أن يجول في المشرق والمغرب ، والبر والبحر ، والسهل والجبل ،
وفضاء الأفلاك وسعة السماوات ، وينظر إلى خارج العالم ، ويتخيل هناك فضاء
بلا نهاية ، وربما يتخيل من الزمان الماضي وبده كون العالم ، ويتخيل فناء العالم ،
ويرفع من الوجود أصلا ، وما شاكل هذه الأشياء بماله حقيقة وبما لاحقيقة له (١) .

وإذا تباعدت قوة التخيل عن الحس ، وصادفت نفسا شفافة لا تعوقها علل
الحس أو رغبات الحسد ، أو يشغلها التافه والحقير من الأمور الدنيا ، صعدت
إلى الملكوت الأعلى ، وانصلت انصلا مباشرا بالعقل الفعال ، وكان لها بذلك
نبوة بالأشياء الإلهية (ولا يتمتع أن يكون الإنسان إذا بلغت قوته التخيلية نهاية
الكمال أن يقبل في يقظته عن العقل الفعال الجزئيات الحاضرة والمستقبلية ، أو
محاكياتها من المحسوسات ، ويقبل محاكيات المعقولات المفارقة ، وسائر
الموجودات الشريفة ، ويرأها ، فيكون له بما قبله من المعقولات نبوة بالأشياء
الإلهية . فهذا هو أكل المراتب التي تنتهي إليها القوة التخيلية ، وأكل المراتب
التي يبلغها الإنسان بقوته التخيلية) (٢)

ولعلني لست في حاجة إل القول بأن الفارابي هو الذي أرسى دعائم هذه
الفكرة الأخيرة حين حاول تبرير النبوة وتفسيرها على أساس سيكولوجي خالص .
وكان للفكرة — من هذه الزاوية — تأثيرها وصداها الإيجابي في العديد من
فلاسفة الإسلام رغم تباین اتجاهاتهم (٣) . وعلى أي الأحوال فإن هذه الدرجة

(١) المرجع السابق ٤٢٠/٣

(٢) الفارابي : المدينة الفاضلة / ٧٩

(٣) من هؤلاء مسكويه (الفوز الأصغر / ٩٢ — ٩٥) وابن سينا (القسم

الخاص بالنفس من الشفا / ١٦٣ — ١٦٩) والغزالي (فرائد الآلي / ٧٣ — ٧٤

ومعارج القدس / ١٥٤ — ١٥٦) ويبدو أن هذه الفكرة قد لعبت دورها في =

من الكمال المطلق للتخيل لا تتحقق إلا للأنبياء بحسب ، أولئك الذين خصهم الله -
دون غيرهم - بمخيلة سامية ، تعمل في حمى روح قدسية (لا تشغلها جهة تحت
عن جهة فوق ، ولا يستغرق الحس الظاهر حسها الباطن ، وقد يتعدى تأثيرها من
بدنها إلى أجسام العالم وما فيه ، وتقبل المعلومات من الروح والملائكة بلا تعليم
من الناس) (١) . وما أبعد من تشغلهم الحياة ويستغرقهم الحس الظاهر عن
الوصول إلى هذا الكمال المطلق للتخيل ، أو حتى إلى درجة قريبة منه ، وإن تمتعوا
بمخيلة قوية ، وهؤلاء هم الشعراء ومن في حكمهم ، ممن تشغلهم عوارض الدنيا
ومغريات الحس .

وبدبى أن ابتكارية التخيل - على هذا النحو الذي عرضناه - ليست سوى
خاصية بشرية خالصة ، لا يشترك فيها الإنسان مع أى كائنات أخرى . ويبدو أن
هذا هو ما قصده ابن رشد عندما عقب على وصفه لابتكارية القوة المتخيلة بقوله
(ويشبه أن يكون هذا من فعل هذه القوة خاصا بالإنسان) (٢)

ولكن مهما تباعد التخيل عن الواقع ومهما ابتكر اشكالا وصورا خيالية
لا وجود لها في عالم الحس ، فإنه لا يمكن أن يبتكر شيئا لم يؤد إليه الحس بنحو
من الانحاء . قد يشكل التخيل عالما لا حقيقة له ، وقد يصل إلى عالم متسام بعيد
كل البعد عن المادة ، ولكن ذلك العالم - في النهاية - لا يمكن صياغته ، أو تشكيله

= التفكير الصوفي ومهدت الطريق أمام المتصوفة للتسامى بملكة التخيل الإنسانى إلى
الحد الذى يرفضه الفلاسفة كل الرفض .

(١) الفارابى : الثمرات المرضية / ٧٥ نقلا عن ابراهيم مذكور : فى الفلسفة

الإسلامية / ٨٦

(٢) ابن رشد : تلخيص كتاب النفس لأرسطو / ٦٠

أو التعبير عنه، إلا من خلال جزئيات وعناصر أدركها الحس من قبل . ومن هنا كان الإنسان لا يتخيل الأشياء التي لا يعرفها إلا عن طريق ما يعرفه من مدركات الحس المألوفة لديه (١) . ومن هنا كان الانبياء ومن في حكمهم مضطرين إلى التعبير عن المطلقات والأفكار المتسامية من خلال الأمثلة المحسوسة التي تقربها من الأفهام ، وتيسر ادراكها للناس جميعا (٢) .

ومن هذه الزاوية تبدو القوة التخيلية — رغم كل ما يمكن أن تمتدح به — مقيدة بقيود الحس ، ذلك لأن الحس هو المنشأ والمبدأ بالنسبة لها ، ولا يمكن لحركة التخيل أن تنطلق وتتحرك دون مدركاته ومعطياته . وفي ذلك تتجلى نقاط الضعف التي تعتور هذه القوة ، ويتولد كثير من سوء الظن في قيمة نشاطها الخلاق .

• • •

— ٣ —

إذا كانت القوة التخيلية تدسم بالابتكارية فإن ابتكارياتها لا تعنى أنها يمكن أن تتسامى في قيمتها وتصل إلى المرتبة الرفيعة التي يحتلها العقل بالنسبة لجميع قوى

(١) يقول مسكويه (إذا أخبر الإنسان بما لم يدركه، أو حدث بما لم يشاهده وكان غريبا عنه طلب له مثالا من الحس . . . وهكذا الأمر في الموهومات فإن إنسانا لو كلف أن يتوهم حيوانا لم يشاهد مثله . . . فلا بد . . . أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها) راجع كتاب أبي حيان التوحيدي :
الهوامل والشوامل / ٢٤٠ — ٢٤١

(٢) راجع الفارابي : المدينة الفاضلة / ٨٠ ومسكويه : الفوز الأصغر / ٩٥
وانظر مصطفى عبد الرازق : الدين والوحى والإسلام / ٣٦ — ٣٩

الإدراك للباطن . أنها تتوسط ما بين الحس والعقل فحسب ، وتقدم للعقل مادة قد تساعده في عمليات التفكير والفهم ، أو تفيد في تكوين الأفكار والتصورات الكلية المجردة ، ولكنها - بذاتها - لا يمكن أن تتجاوز مرتبة الحسى والجزئى وتصل إلى إدراك الكلى أو المجرد . واعتمادها الشديد على ما تدركه الحواس يجعلها عرضة للخطأ ، لأن الحواس قد تقصر عن كثير من مدركاتها ، وقد تضعف عنها ، وقد تخطئ . فإذا أضفنا إلى ذلك أن فاعلية القوة المتخيلة مرتبطة إرتباطا لافكاك لها منه بالانفعالات والغرائز ، أدركنا مدى ما يمكن أن تصل إليه هذه القوة ، لو تركت وشأنها دون قيود أو ضوابط .

إن الحس يشدها - من ناحية - ويسمها بالجزئية ، ويؤدى بها إلى الوقوع فى الخطأ عندما يخطئ أو يقصر ، والانفعالات والغرائز تشدها - من ناحية أخرى - وتقودها إلى أن تعمل وفقا لأهوائها . وتظل صلة القوة المتخيلة بهذين الجانبين مصدرا لسوء ظن متأصل بقيمة التخيل وطبيعته ، وأساسا مكينا للالحاح على ضرورة ارتباط التخيل الإنسانى بقوة العقل وخضوعه المطلق لها ، تجنبيا لكل زيغ أو خطأ ، يمكن أن تقع فيه المتخيلة ، لو انفلتت من زمام العقل أو سيطرته .

إن فاعلية التخيل تتضع أكثر ما تتضع فى حالة النوم ، إذ يتغافل العقل عنها وتفتل من إيساره ، وأيضا فإن القيود التى تلحقها من الحواس الظاهرة تضعف هى الأخرى ، وهنا تنشط القوة المتخيلة ويصبح مجال عملها رحبا فسيحا ، إذ ليس ثمة قيود تعوقها من خارج أو من داخل ، ولكن سرعان ما تفتل الرغبات الدنيا والأهواء المكبوتة فى النفس من عقالها ، وتتدخل لتؤثر فى حركة التخيل وتوجه مسارها ، وتستجيب القوة المتخيلة لذلك ، وتشتغل بإرضاء نزعات النفس الدنيا،

وتصور للإنسان كل ما تشوق إليه نفسه البهيمية وتفهو إليه (١) . (إن من شأن النفس البهيمية إذا اشتاقت شيئاً ، أغنى وجوده أو عدمه ، أن تحاكي لها النفس المتخيلة صورة ذلك الشيء المتشوق على الحالة التي تشوقته ، وتمحضر لها صورة ذلك الشيء ؛ ولذلك يرى المتشوق للنساء أنه يجامع ، والعطشان أنه يشرب) (٢) .

صحيح أن ذلك لا يحدث في كل حالات النوم ، فقد تتصل المتخيلة — أثناء النوم — بالملكوت الأعلى ، وتكشف لها أمور الماضي أو المستقبل ، ولكن ذلك لا يحدث إلا للقلة القليلة من الناس . ولا تتحقق الرؤى الصادقة والأحلام الصحيحة إلا لهؤلاء الذين يصح مزاجهم ويعتدل فكرهم ، ويلزمون الصدق في أقوالهم وأفعالهم . فلا يتأثرون — في يقظتهم — بأهواء النفس أو شوائب الحس أو عوارض الأمراض والعلل . وأما من فسد مزاجه وضعف فكره وتعود على الكذب في يقظته، فهو من أصحاب الأحلام الفاسدة والتخيل الفاسد ؛ ويندرج تحت هذا الصنف الشعراء والسكران والمرضى والاشترار . يقول ابن سينا (إن عادة الكذب والأفكار الفاسدة تجعل الخيال رديء الحركات، غير مطاوع لسداد المنطق ، بل يكون حاله حال خيال من فسد مزاجه إلى تشويش . فذلك لا يصح في الأكثر رؤيا الشاعر والكذاب والشرير والسكران والمريض والمغموم ، ومن غلب عليه سوء مزاج أو فكر) (٣)

(١) راجع الفارابي : المدينة الفاضلة / ٧٥ — ٧٦ وابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ١٧٣ — ١٧٥

(٢) ابن رشد تلخيص كتاب الحاس والمحسوس ، أرسطوطاليس في النفس

٢٣١ — ٢٣٢

(٣) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ١٧٥

ولا تتحرف لماغلية التخيل أو تتفلت من سيطرة العقل في حالة النوم فحسب، بل ان ذلك يحدث لها في اليقظة، وخاصة عندما تسيطر على الإنسان الأهواء أو حالات الانفعال الشديد أو الأمراض العضوية أو النفسية : وبالجملة عندما لا ينصاع لحكم العقل ، ويستجيب لما تحدثه فيه القوة المتخيلة من نزوع أو إنفعال وعلينا ألا ننسى أن القوة المتخيلة عند الإنسان قادرة على إثارة القوة النزوعية عنده (فتبعثها على التحريك نوعا من البعث ، لأن القوة النزوعية تخدم المتخيلة بالآليات لها) (١) .

وتتزايد درجات الخطر على الإنسان ، في أمثال هذه الحالات ، وتصل إلى الحد الذي يفسد فيه مزاجه كلية (وتفسد تخاييله فيرى أشياء مما تركبه القوة المتخيلة على تلك الوجوه مما ليس لها وجود ، ولا هي محاكاة لوجود ، وهؤلاء الممرورون والمجانين وأشباههم) (٢) . وفي مثل هذه الحالات (يرى الإنسان المجنون والخائف والضعيف . . . أشباحا قائمة ، كما يراها في حال السلامة بالحقبة ويسمع أصواتا كذلك ، فإذا تدارك التمييز أو العقل شيئا من ذلك ، وجذب القوة المتخيلة إلى نفسه بالتنبيه ، اضمحلت تلك الصور والخيالات) (٣) . وهكذا تظل القوة المتخيلة قابلة للانحراف على النحو الذي ينحرف معه سلوك الإنسان ، طالما تباعد العقل عنها ، وصادفت مزاجا فاسدا وفكرا مشوشا ، لا يضبطه العقل أو يحكم مساره (٤) .

(١) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ٥١

(٢) الفارابي : المدينة الفاصلة / ٨١ وأنظر : التعليقات : مجموعة

رسائل / ١٨

(٣) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ١٦٧

(٤) ابن رشد : تلخيص كتاب الحاس والمحسوس / ٢٢٣

وتظل قوة التخيل — بسبب ذلك كله — مرتبطة بالمستويات الدنيا للنفس ، ومتأثرة بالصراع الدائر بين هذه المستويات وبين العقل الذى يقود الانسان إلى شاطئ النجاة ، حيث المعرفة الحقة والسعادة الكاملة . فاذا مال التخيل إلى المستويات الدنيا اتصف بالحيوانية ، وصار الانسان قرين الحيوان ، وأصبح التخيل الانسانى قرين التخيل الحيوانى . أما إذا مال التخيل إلى المستويات العليا اتسم بالتعقل ، وتحلى بزيينة الفكر ، واستحق — بالتالى — شرف خدمة العقل ورعايته . وقد عبر اسحق بن حنين عن هذه الفكرة تعبيراً غامضاً (١) ، أوضحه ابن سينا بقوله إن قوة التخيل توجد فى الانسان مثلاً توجد فى الحيوان ، فإذا استخدمها العقل وأخضعها له سميت متفكرة ، واقتصرت على الانسان فحسب ، وإذا استخدمتها قوة غير عاقلة وتأثرت بالمستويات الدنيا للنفس سميت متخيلة ، وشارك فيها الانسان الحيوان . أى أن قوة التخيل (تسمى متخيلة بالقياس إلى النفس الحيوانية ، ومفكرة بالقياس إلى النفس الانسانية) (٢) .

كل هذه الافكار لها جذورها الاصيلية عند أرسطو ، الذى أفاد منه علم النفس عند فلاسفة الاسلام كل الافادة ، لقد قرن أرسطو حركة التخيل بحركة الشهوات والغرائز ، وكان يرى أن قوة التخيل يمكن أن تؤدي بالانسان — لو لم يضبطها ضابط — إلى القيام بأفعال تتعارض مع العقل وأحكامه كل التعارض . وثمة إشارات صريحة إلى هذه الحقيقة فى كتاب النفس لأرسطو (٣) . وهى إشارات اتقن اسحق بن حنين فهمها ، وأجاد التعبير عنها فى الترجمتين المنسوبتين

(١) اسحق بن حنين : كتاب أرسطاطاليس وفص كتابه فى النفس / ٨٤

(٢) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ١٦٠

(٣) راجع أحمد فؤاد الأهوانى : كتاب أرسطاطاليس فى النفس /

إليه (١) صحيح أن أرسطو يميز بين وظيفتين للتخيل ، تتصل أولاهما بالمستويات الراقية من النفس ، وتقتصر على الإنسان وحده ، وتكون عوناً للعقل في عمليات التفكير ؛ وتتصل ثانيتهما بالمستويات الدنيا ، ويشترك فيها الحيوان والإنسان (٢) ولكن هذه الوظيفة الأولى للتخيل لا ترفع من قيمته بالقياس إلى العقل ؛ إذ يظل التعارض بينهما قائماً ، باعتباره جانباً من جوانب ازدواجية حادة تفصل كل الفصل بين الحس والفكر ، وترفع من شأن الثاني على حساب الأول . ولقد كان ذلك التعارض الأرسطي بين العقل والتخيل هو المهاد الذي انطلق منه الرواقيون في إلحاحهم على تأكيد التضاد بين القوتين ، وهو أمر ظل يغذى نزعة الشك في قيمة الخيال الإنساني ، ويدفع إلى الهجوم عليه طوال عصور التفكير الوسيط (٣).

ولم يعرف العرب الأفكار الأرسطية عن الخيال الإنساني ويتقبلوها فحسب ، بل إنهم عرفوا منذ فترة مبكرة ترجع إلى القرن الثالث للهجرة الأفكار الرواقية .

(١) يقول إسحق في الترجمة الأولى : (وكثير من الأشياء يتبع التوهم فيكون عنه بغير علم) . كتاب أرسطاطاليس وفص كتابه في النفس / ٨٢ وانظر ٧١ - ٧٢ من نفس الترجمة . ويقول إسحق في الترجمة الثانية (إن الشوق ربما كان من قبل الوهم فيشتاق الإنسان إلى الفجور ، فيخوفه العقل ، وربما غلب الوهم فركب الإنسان شهوته) كتاب النفس لأرسطو طاليس تحقيق أحمد فؤاد الأهواني / ١٧٣ .

(٢) راجع محمد عثمان نجاتي : الإدراك الحسي عند ابن سينا / ٢٠٥ ، ٢٠٦ وقارن بقول إسحق (وكل توهم إما كان فكراً أو حواسياً ، وسائر الحيوان ذو توهم) كتاب أرسطاطاليس وفص كتابه في النفس / ٨٤ .

M. W. Bundy, op. cit, P. 70.

(٣) راجع

ولا أدل على توضيح ذلك من النص الذي ترجمه قسطنطين لوقا ، والذي يوضح
تفرقة واحد من أكبر فلاسفة الرواق — هو خرسيوس — بين «التخيل»
و «الخيال» ، و «المخيّل» ، حيث يقول (خرسيوس يرى أن بين التخيل والمخيّل
فصولاً . والتخيل هو تأثير واقع في النفس بين في ذاته ... وأما المخيل فإنه
تحدث إلى النفس بحرى مجرى الأباطيل ، ويصير إليها من التخيل ، مثل الذي
يصارع الأظلال ويروم أن يمكها بيده . وأما الخيال فهو الشيء الذي ينجلب
إليه بالتخيل الباطل ، وهذا يكون في الذين بهم الوسواس السوداوى والجنون) (١) .
ولاتشير مصطلحات «التخيل» ، و «المخيّل» ، و «الخيال» — في هذا النص — إلى
التعارض الحاد بين العقل والتخيل عند الرواقين فحسب ، بل إنها تشير — بالمثل —
إلى مفهوم الخاص لما أسموه بالمخيلة الباطلة (Non — Cataleptic phantasy)
التي لا توجد بين صورها والواقع أو الحقيقة أدنى علاقة ، وحتى إذا
وجدت فإنها ان تكون إلا من قبيل التمثيل الباهت والاستحضار الغامض
والمشوش (٢) .

لقد تقبل فلاسفة الإسلام مبدأ التعارض بين العقل والتخيل ، وزاد من
حدة إحساسهم بهذا التعارض فهمهم الخاص لطبيعة المعرفة الإنسانية ، وتفديهم
اللافت للدور الهام الذي يلعبه العقل في الوصول إليها . إن العقل هو الوسيلة المثلى

(١) قسطنطين لوقا : الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة / ١٦٤ .

(٢) راجع M. W. Budy, op. cit, pp. 89—90

(٣) يجعل عبد الرحمن بدوى من الإشادة بالعقل ورد المعرفة إليه خاصية
من ثلاث تميز ما يسميه بالنزعة الانسانية في الفكر العربى . راجع : الانسانية
والوجودية في الفكر العربى / ١١ — ١٥ ، ٥٢ — ٥٥

للمعرفة اليقينية ، والمعيار الحقيقي الذي لا يخطئ في الحكم على الأشياء (٣) . وإذا كان للمعرفة الانسانية وسيلتان لكل منهما موضوعها ، أولاهما الإدراك الحسى وثانيتها العقل ، فإن المعرفة التي تقدمها الوسيلة الأولى ليست إلا من قبيل المعرفة غير الثابتة ، نظراً لعدم ثبات موضوعها من حيث الكم أو الكيف . أما الوسيلة الثانية فهي الطريق السليم لإدراك الحقائق ، التي هي بمثابة معقولات صرفة ، لا تتمثل لها صورة في الخيلة ، ولا يدركها التخيل ، ولا تكاد تخلص هذه المعرفة للإنسان إلا بالرياضة الطويلة (وذلك أن الحس معنا منذ أول كوننا ، والصور التي نستفيد منها راسخة في نفوسنا بالآوهام ، التي هي تابعة للحواس (١) . والعقل — بعد — هو وسيلة التمييز التي تفرق بين الحق وباطل ، وتحكم بين مدركات الحس ومتخيلات الآوهام لتقضى بينها بالحق (٢) .

وعندما يتسامى الفلاسفة — رغم تباين اتجاهاتهم واختلاف مصادرهم وأصولهم — بالعقل إلى هذه الدرجة فإنه من الطبيعي أن ينظروا إلى الخيال الإنساني نظرة متشككة حذرة ، تراوح بين الريبة والهجوم الحاد الذي نسمعه في كلام ابن سينا ، خاصة عندما يصف قدرة التخيل على المعرفة بقوله (وأما الذي أمامك فباطل مهذار يلفق الباطل تلفيقاً ، ويخلق الزور اختلاقاً ، ويأتيك بأنباء مالم تزود ، قد درن حقها بالباطل ، وضرب صدقها بالكذب) (٣) .

(١) مسكويه : الفوز الأصغر / ٦ .

(٢) رسائل إخوان الصفا ٣ / ٢٢٢ وانظر لأبي حيان : الامتاع والمؤانسة

٣ / ١٣٦ والمقابسات / ٢٠٥ — ٢٠٦ .

(٣) ابن سينا : رسالة حى بن يقظان / ٤٤ وقارن بآبن رشد : تلخيص

كتاب النفس / ٦٠ ، ٦١ ، ٦٥ .

ولست هذه نتيجة أنفرد بها الفلاسفة وحدهم ، وإنما هي نفس النتيجة التي انتهى إليها المتكلمون وأهل السنة . مع فارق مهم ، وهو أن الأولين أخذوها بشكل مباشر ومنذ البداية عن الفلسفة اليونانية ، أما الآخرون فقد انتهوا إليها في ضوء منهجهم العقلاني الذي حاولوا أن يفسروا به العالم والكون ليصلوا إلى المطلق . لقد كان تفكير المتكلمين وأهل السنة يلتقي حول الإيمان بالله، عن طريق المتابعة المنطقية لجزئيات الوجود والعالم الخارجي، متابعة صاعدة تنهى إلى الخالق . ومن ثم كان كل جزء من أعمال الطبيعة — بما فيه الإنسان — كافيا في حد ذاته مهما صغر أو كبر ، ليكون دليلا على وجود الله . أى أن وجود الله أمر يمكن إثباته ، على أساس أن نظام العالم العظيم لا بد أن يشير حتما إلى صانعه ، ويشي بوجوده وصفاته .

ومثل ذلك التفسير الخارجي للعالم والله لا يوضع في إعتباره — عادة — القدرات الداخلية لذات الإنسان أو طاقاته الروحية الخالصة التي قد تمكنه — وحدها — من الوصول إلى اليقين وإدراك المطلق . إن اليقين مرتبط بالعقل أولا وأخيرا عند المعتزلة ، أو بالشرع ثم العقل عند أهل السنة والاشاعرة . والشرع والعقل — في النهاية — مثلا زمان كل التلازم ، لأن العقل (إن يهتدى إلا بالشرع والشرع لن يتبين إلا بالعقل) (١) .

ولابد أن تقل قيمة الخيال وتضاءل — في ظل هذه النظرة — إلى أقصى درجة، وينظر إليه في حذر وإتهام. ولا أدل على ذلك مما يقوله فقيه ظاهري مثل ابن حزم يمثل الجانب المتطرف من أهل السنة . لقد تحدث ابن حزم عن الحس والعقل والظن والتخيل باعتبارها قوى من قوى النفس ، واختتم حديثه بقوله (وليس في

القوى التي ذكرنا شيء يوثق به أبدا على كل حال غير العقل ففيه تمييز مدركات الحواس السليمة والمخدولة بالمرض وشبهه ... وأما التخيل فقد يسمعك صوتا حيث لا صوت ، ويريك شخصا ولا شخص . قال تعالى « يخيل إليهم من سحرهم أنها تسعى » فأخبر تعالى بكذب التخيل . والعقل صادق أبدا .. وقال تعالى ذاما لمن أعرض عن إستعمال عقله « وكأين من آية في السموات والأرض يمرون عليها وهم عنها معرضون » .. فهذه وصايا الواحد التي أتانا بها رسوله وهذه موجبات العقول . فأين المذهب عن الخالق تعالى وعن العقل المؤدى إلى معرفته إلا إلى الشيطان الرجيم والجنون المودى والضلال المبين ... وإلى العقل نرجع في صحة الديانة وصحة العمل الموصلين إلى فوز الآخرة والسلامة الأبدية . وبه نعرف حقيقة العلم ونخرج من ظلمة الجهل ، ونصلح تدبير المعاش والعالم والجسد (١) .

تختلف هذه النظرة إلى الخيال الإنساني - لاشك - عما يمكن أن نجده عند المتصوفة ، الذين سلكوا طريق الذات وقواها الداخلية ، التي تترقى وترفع عن الشوائب والأدران ، حتى تصل إلى إدراك الله والاتحاد به ، أو حلوله فيها . والحق أن المتصوفة هم الذين منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن يناله من قداسة وتقدير طوال عصور الفكر العربي . إن الخيال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة ، وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية ، التي لا يصل إليها العقل الصارم للفيلسوف ، ولا يقترب منها ذهن الرجل العادي المنصرف إلى الظواهر والأعراض الزائلة والطارئة ، والذي يتعامل مع الأشياء من زوايا المنفعة ، دون أن ينفذ إلى دلالاتها الرامزة إلى المعاني الروحية العميقة . إن الصوفي - على عكس الفيلسوف - يعتمد كل الاعتماد على البصيرة والحدس ، ويثق بالنشوة

(١) ابن حزم . التقريب في حد المنطق / ١٨٧ - ١٧٩

الروحية الغامرة، وبالخيال المحلق الخالق الذي يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية، ويحوم حول حاماها .

ويهاجم ابن عربي الفقهاء الذين يكتفون بالظاهر ولا يوجهون عنايتهم إلى أهمية الخيال مع اتساع مجاله وسمو قدراته ، مثلما يهاجم الفلاسفة الذين حقروا من شأن هذه القوة التي لا يعرف سلطانها إلا الله ثم أهله من الأنبياء وورثتهم من الأولياء والمتصرفة . إن الخيال عند ابن عربي هو أعظم قوة خلقها الله . ولولا الخيال لما أمر النبي أحداً بأن يعبد الله كأنه يراه ، ذلك أن رؤية الله بعين البصر مستحيلة ، ولكنها ليست مستحيلة بعين الخيال^(١) . أما عن صلة الخيال بالعقل فإن الخيال ليس هو مصدر الخطأ في مقابل العقل الذي لا يخطئ . (وإن هؤلاء الذين يصفون الخيال بأنه خيال فاسد لا يدركون حقيقة ؛ ذلك أن الخيال إذا أدرك شيئاً فإنما يدركه بنوره ، والنور لا يخطئ . في كشفه عن الأشياء . وإذا كان هناك خطأ فلا بد أن يكون لسبب آخر ؛ إذ الخطأ وليد الحكم ، والخيال لا يصدر حكماً ، بل هو نور يكشف ستار الظلمة الذي يحجب الأشياء . إذن يجب أن ينسب الخطأ إلى القوة التي تصدر الحكم ، وهي العقل . وإذا كان الحكم لغير الخيال فلا مئى داع لنسب الخطأ أو الفساد إليه ؟ إنه من الأولى أن يقال : أخطأ العقل في فهم ما كشف الخيال عنه ، حتى لا ينسحب الحكم بالخطأ والفساد إلى الخيال ، وهو برىء منه)^(٢) .

بل إن ابن عربي يذهب إلى حد القول بأن من لا معرفة له بمرتبة الخيال

(١) لضخامة مؤلفات ابن عربي واتساعها اعتمدت على دراسة محمود قاسم عن الخيال في مذهب عبي الدين بن عربي ، ونحن تقتصر على ابن عربي باعتباره نموذجاً ناضجاً للتفكير الصوفي .

(٢) محمود قاسم : الخيال في مذهب عبي الدين بن عربي / ٨ - ٩

لا معرفة له جملة وتفصيلا ؛ لأن (هذا الركن من المعرفة إذا لم يحصل للعارفين
فما عندهم من المعرفة رائحة) (٣) . والخيال — بهذا المعنى — هو السبيل إلى
إدراك الأمور الروحية والمعارف الذوقية، التي يعجز عن إدراكها المنطق، والعقل
المستدل به . وإدراك الخيال لمثل هذه الأمور أو المعارف إدراك يختلف كل
الاختلاف في طبيعته ومنهجه عن إدراك العقل للعالم ، أو عن الفهم العلمي لقوانين
الطبيعة . وإذا كان الإدراك الخيالي للحقائق الروحية يسمو على إدراك العقل أو
المنطق فإنه لا بد أن يسمو على إدراك الحس ، ويصبح أسمى مرتبة منه
وأكثر يقينا .

ان الصوفي الحق وريث الأنبياء ، والعلم الذي يأتي إليه عن طريق الكشف
الروحي علم ورثه عن النبي . وإنما اختص الصوفي بالكشف، لمداومته على ذكر
الله ، والله جليس من ذكره ، وكلما زاد العارف ذكرا زاده الله علما وكشفا ومكنه
من أن يرى بعين البصر ما لا يدرك إلا بها ، وبعين الخيال ما لا يدرك إلا به ،
وبعين البصيرة ما لا يدرك إلا بها . وهكذا ينتهي الحال بالصوفي إلى الوصول
ويعرج على السماوات بخياله ، ويرى المعاني الإلهية مصورة في صور محسوسة ،
ويشهد الواحد الحق الأحد . (وأما الأولياء فلم اسراءات روحانية برزخية
يشاهدون فيها معاني متجسدة في صور محسوسة للخيال . . . ولهم الإسراء في
الأرض وفي الهواء . غير أنهم ليست لهم قدم محسوسة في السماء . وبهذا زاد على
الجماعة رسول الله ﷺ اسراء الجسم ، واختراق الأفلاك حسا ، وقطع مسافات
حقيقة محسوسة ، وذلك كله لورثته معنى لا حسا) (٢) .

(١) ابن عربي ؛ الفتوحات المكية نقلا عن المرجع السابق / ٨٧

(٢) ابن عربي ، الفتوحات المكية ٣/٣٤٣ نقلا عن المرجع السابق / ١١٤

لا شك أن مثل هذه النظرة المتصوفة تعطى للخيال مكانة رفيعة تضارع المكانة التي قصرها الفلاسفة على العقل . وقد كان يمكن لهذه النظرة أن تحدث انقلاباً في التفكير النقدي ، وتغير من طبيعة النظرة العدائية إلى الخيال الشعري ، وتحدث شيئاً شبيهاً بما أحدثه الرومانسيون عندما تسامروا بالخيال في مواجهة العقل ، وقرنوا الخيال بالحدس والقدرة على اكتشاف الحقائق الروحية والوصول إلى الله والمطلق .

ولعل في حاجة إلى القول بأن ثمّة اعتبارات دينية وميتافيزيقية تؤكد إمكانية التشابه بين الرومانسيين ومتصوفة الإسلام أمثال ابن عربي، من حيث النظرة إلى الخيال؛ فكل الفريقين يرفض التفسير الميكانيكي للعالم على أساس أنه تفسير يتغافل عن الدور الذي يلعبه الوعي الداخلي والتجربة الروحية للإنسان . وكلا الفريقين يرى أن إثبات العالم والوصول إلى إدراك المطلق إنما هو أمر يعتمد على الذوق والتجارب الروحية أكثر مما يعتمد على العقل أو المنطق . وهجوم «بليك» و«كولردج» على تفكير «لوك» ونظرياته عن المعرفة، ورفضهما لتفسير «نيوتن للعالم»، أمور يمكن أن نجد ما يماثلها في هجوم صوفي كابن عربي على الفلاسفة وتصوراتهم لطبيعة المعرفة الإنسانية أو تفسيرهم للعالم .

ولا تفرق صفات القداسة التي يخلعها كولردج و«بليك» عن صفات القداسة التي يخلعها ابن عربي على الخيال . وإذا كان كولردج يعد الخيال الأولي — وهو لا يفرق عن الخيال الثانوي إلا في الدرجة — بمثابة تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الأزلية في الأنا المطلق، وإذا كان «بليك» يذهب إلى أننا ندرك الأشياء في هياتها الخالدة عن طريق الخيال الإنساني ، الذي هو مظهر لنشاط الله خلال روح الإنسان (١) — أقول إنه إذا كان الخيال يحتمل هذه المكانة الرفيعة عند

(١) راجع 4 — 3 M. Bowra, The Romantic Imagination, pp.

كولردج أو بليك فإن مكاتته عند ابن عربي ليست أدنى أو أقل من ذلك . إن الخيال عند ابن عربي أعظم قوة خلقها الله (فليس للقدرة الإلهية فيما أوجده أعظم وجوداً من الخيال، فبه ظهرت القدرة الإلهية والاعتدال الإلهي . . . فهو أعظم شعائر الله على الله . . . إن الخيال وإن كان من الطبيعة فله سلطان عظيم على الطبيعة بما أيده الله من القوة الإلهية) (١).

ولكن ما كان يمكن لتصوفة الإسلام أن يحدثوا في الفكر العربي تأثيراً يشبه ما أحدثه الرومانسيون في تاريخ النظرية الشعرية لاعتبارات عدة ، منها : ما واجهه الصوفية من هجوم شديد . والنظرات السنية التي هاجمت المتصوفة بعنف بالغ ، وقللت من شأنهم ، بل ساعدت على تعذيب بعضهم وقتل بعضهم الآخر ، أوضح من أن نشير إليها (٢). لقد اتهم الفقهاء المتصوفة بالكفر والزندقة ووسمهم بالفلاسفة بأنهم أهل هوس (قد فسدت خزانة خيالهم وضعفت عقولهم) وظل «العمليون من عامة المسلمين ينظرون إليهم في رية جعلت الجنيد يقول (لا يبلغ أحد درج الحقيقة حتى يشهد فيه ألف صديق بأنه زنديق)» (٣).

ومن ناحية أخرى فإن المتصوفة لم يكونوا الممثلين الرسميين المتفق عليهم في العالم الإسلامي ، وخاصة في عصور المد العقلاني الزاهر الذي اكتملت في ظل سيطرته كل أنسقة التفكير البلاغي والنقدي عند العرب . لقد اكتمل التفكير البلاغي والنقدي عند العرب في غيبة من المتصوفة ، بعد أن نسج خيوطه وأقام صرحه متكلمون تأثروا تأثراً لا سبيل إلى إنكاره بالفلاسفة ، وبنظرتهم الخاصة إلى العقل، أعنى تلك النظرة التي لا تتق إلا في العقل وأحكامه، وللوذ بمبدأ التحسين

(١) ابن عربي : الفتوحات المكية ٥٠٨/٣ نقلاً عن محمود قاسم / ١

(٢) راجع التفاصيل عند أحمد أمين : ظهر الإسلام ٦٧/٢ - ٧٧

(٣) راجع محمود قاسم المرجع السابق / ١٠٢

والتقيح العقليين ، وتجعل على ذكر منها آيات أو أحاديث من قبيل (ان الله عز وجل لما خلق الخاق ثم العقل بعدهم استنطقه ثم قال أقبل فأقبل، ثم قال له : أدبر فأدبر ، فقال : وعزتي وجلالي ما خلقت خلقا هو أحب الى منك ، ولا فيمن أحب ، أما إني إياك أمر وأنهي ، وإياك أعاقب وأثيب ، وبك آخذ ، وبك أعطي (١) .

ومن البديهي ألا تمنح هذه النزعة العقلانية السائدة الخيال منزلة رفيعة . وكما يقول غروبنسوم فإن الفكر الإسلامي على وجه العموم لم يتخل عن علم النفس الأرسطي ، الذي يضع الخيال الإنساني مع القوى الحيوانية على صعيد واحد . (كذلك فإن النظرة الكلامية أيدت هذا التهرين من شأن تلك القوة الخلاقة . . . فكيف ذلك من الجهود العقلية في العصر التالية ، حتى كاد ينجم عنه انكار واستهجان لخيال الشعراء) (٢) .

— ٤ —

ما الذي ينتج حين ينظر إلى الخيال الإنساني على هذا النحو الذي عرضناه ؟ إن أول ما ينتج عن النزعة العقلانية التي سادت الموروث العربي هو تحديد دور القوة المتخيلة وحصر أهميتها بالنسبة للشعر . صحيح أن القوة المتخيلة سوف تصبح القوة التي يعول عليها الشاعر في عملية التخييل الشعري . ولكنها تظل - مع ذلك - محصورة في مستويات دنيا لا تفارقها . إنها تقدم للشاعر مادة الصور الجزئية التي

-
- (١) راجع البرهان في وجوه البيان / ٥٤ - ٥٥ وفيما يتصل بالدلالات العامة لهذا الحديث المشكوك فيه ، راجع جولدتسيهر ، العناصر الأفلاطونية المحدثه والغنوصية في الحديث ؛ التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية / ٢١٩ وما بعدها .
- (٢) غروبنسوم : دراسات في الأدب العربي / ٩

يختار منها عقله ما يشاء من تخيلات ، دون أن يسمح لها بالإنفلات من سيطرة العقل أو التحرر من قيوده . وعلى ذلك يمكن القول إن الشاعر إنسان يتميز بأنه (تخلق فيه القوة التخيلية شديدة جدا ، غالبية ، حتى أنها لا تستولى عليها الحواس ولا تعصمها المصورة ، وتكون النفس أيضا قوية لا يبطل التفاتها إلى العقل ، ويقبل العقل انصبابها إلى الحواس) (١) . وإذا كان ذلك يعنى أن مخيلة الشاعر لا تعمل إلا في نطاق صور الحس التي تخزنها القوة المصورة . فإنه يعنى - بالمثل - أن هذه المخيلة قوة غير عاقلة لا يمكن الاعتماد عليها وحدها في صناعة الشعر ، ذلك لأنها يمكن أن تفضى بصاحبها إلى الجنون والهلوسة ، إذا تغافل عنها العقل أو منع من ممارسة دوره الضابط لها . وبذلك يصبح الشعر عملا تخياليا يتم في رعاية العقل ، أو تخيلا عقليا ، إذا صح التعبير .

وهنا لا بد أن نلاحظ أن الفلاسفة لم يترققوا طويلا عند الشاعر ، باعتباره كائنا يتميز بقدرات تخيلية فائقة ، ولم يتعرضوا للحديث عن ملكة التخيل عنده ، أو قدرة هذه الملكة على جمع الأشياء والتأليف بينها ، بالقدر الذي كنا نتمناه ، لقد ركزوا على فعل « التخيل » أكثر مما ركزوا على فعل « التخيل » . أعنى أنهم اهتموا بما يمكن أن نسميه « سيكولوجية التلقى » أكثر من اهتمامهم بسيكولوجية الإبداع قد نستنتج من بعض اشاراتهم المعارضة تصورهم للوضوح ، ولكن ذلك التصور يظل شاحبا جدا ، بالقياس إلى حديثهم الواضح والصريح عن الإثارة التخيلية التي يحدثها الشعر في المتلقى ، وما يترتب على هذه الإثارة من نزوع وسلوك .

هل كان ذلك لأن الفلاسفة ركزوا في دراساتهم النفسية على الجوانب

(١) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ١٦٧

الإدراكية والنزوعية ، وأغفلوا دراسة الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية ، لما يعتور هذه الجوانب من غموض ؟ ذلك أمر محتمل . خاصة وأنه من الصعب المضى في مناقشة طبيعة التخيل الابتكاري عند الشاعر ، دون أن ندعمه ونسند به بتصورات مناسبة عن النشاط الوجداني الذي يصاحب التخيل ويحركه . لقد ألمح بعض الباحثين المحدثين إلى هذه الحقيقة عند ابن سينا ، وانتهى إلى أن الفلاسفة القدماء بوجه عام يركزون اهتمامهم على دراسة الناحيتين الإدراكية والنزوعية من الحياة النفسية أكثر من تركيزهم على الناحية الوجدانية . (وسبب اقتصرهم على دراسة هاتين الناحيتين يرجع في الأغلب إلى أن اهتمامهم أول الأمر كان متوجها إلى دراسة العالم الخارجي أكثر من اتجاهاه إلى دراسة العالم النفسي الداخلي الذي حينما وجهوا إليه عنايتهم ظلوا متأثرين بالنزعة الأولى . فاهتموا بدراسة الظواهر الإدراكية والنزوعية . وذلك لأن الإدراك والنزوع يعبران عن وجهين للحياة النفسية متجهين إلى العالم الخارجي ، فبالإدراك نكون في أنفسنا صورة معقولة للعالم الخارجي ، وبالنزوع - أي الإرادة تؤثر في العالم الخارجي ونقاومه ونغير من حوادثه (١) .

قد يشي اغفال الفلاسفة لدراسة الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية ببعض الأسباب التي تبرر تركيزهم على « التخيل » أكثر من تركيزهم على « التخيل » . ولكن الذي لا شك فيه أن اغفالهم لدراسة فاعلية التخيل عند الشاعر المبدع ذاته كان أمرا متاغما مع التصور النقدي الشائع عند العرب ؛ أعني ذلك التصور الذي يركز على مقتضى الحال الخارجي أكثر مما يركز على مقتضيات الأحوال الداخلية ، ويهتم بالمستمع أو المتلقي أكثر من اهتمامه بالمبدع أو بذاته الخاصة والمتفردة .

(١) محمد عثمان نجاتي : الإدراك الحسي عند ابن سينا / ٤٤

لقد كان الحديث عن الطبيعة الابتكارية لمخيلة الشاعر أمرا غير واضح بالنسبة للدراسات النفسية عند الفلاسفة ، مع أن هناك تصورات خصبة عن الجوانب الابتكارية للمخيلة الإنسانية بوجه عام ، وهي تصورات كان يمكن أن تقدم أطيب العون لأي دراسة في طبيعة التخيل الشعري ، وكيفية تشكيل الشاعر لصوره . وإذا انتقلنا من الفلاسفة إلى طوائف النقاد والبلاغيين المختلفة لم نجد الموقف مغايرا لقد ركز الجميع على النص الأدبي ذاته ، من حيث علاقته بالعالم الخارجي الذي يحاكيه ويستمد عناصره منه ، ومن حيث علاقته بالمتلقي أو المستمع الذي يتأثر وينفعل به ، أكثر من تركيزهم على علاقة النص بالعوالم الداخلية لمبدعه ، أو مدى تعبير النص عن ملكات تخيلية فائقة . إن ذات المبدع وعالمه الداخلي ونشاطه الوجداني الخاص والمتميز كان أمرا يتجنب الجميع - في الأغلب الأعم - الخوض فيه أو التعرض له .

أحيانا نجد لدى بعض النقاد إشارات إلى علاقة العمل الأدبي بالواقع ، وهي إشارات يمكن أن نفهم منها أن هؤلاء النقاد كانوا مسلمون - بداهة - بابتكارية المخيلة عند الشاعر ، وإن لم يصرحوا بذلك ، من هذه الإشارات تفرقة قدامة بين الغلو الذي يجوز أن يقع لأنه يتجاوز في نعت ما للشئ أن يكون عليه وليس خارجا عن طباعه) ، وللممتع الذي (لا يكون ويجوز أن يتصور في الوهم) ، والمتناقض أو المستحيل الذي (لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم)^(١) . ومن هذه الإشارات - أيضا - ما نجده عند ابن سنان الذي يكرر أقوال قدامة ، ويوضح المتع على أنه (هو الذي يمكن تصوره في الوهم وإن كان لا يمكن وجوده ، مثل أن يتصور تركيب بعض أعضاء الحيوان من نوع في نوع آخر

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر / ١٣١

منه ، كما يتصور يد أسد في جسم انسان ، فإن هذا وإن كان لا يمكن وجوده فإنه
تصوره في الوهم ممكن ، وقد يصح أن يقع الممتع في النظم والنثر على وجه
المبالغة ، ولا يجوز أن يقع المستحيل البتة (١) ، وقريب من ذلك ما نجده عند
البغدادى من أن الامتناع (هو الذى وإن كان لا يوجد فيمكن أن يتخيل ، ومنزله
دون منزلة المستحيل في الشناعة ، مثل أن تتركب أعضاء حيوان ما على جثة
حيوان آخر ، فإن ذلك جائز في التوهم ، ولكنه معدوم في الوجود) (٢) .

وواضح أن هذه النصوص تعبر عن موقف نقدي واحد يتساح مع الشاعر ،
وبسلم له بحقه في إعادة تشكيل المدركات في صور فنية جديدة ليست مدركة للحس
من قبل . بل إن مثل ذلك الموقف قد ينتهى — كما نجد عند عبد القاهر مثلاً — إلى
ما هو أبعد من ذلك ، ويفضل — في التحليل البلاغى — الصور التى لا تتصور إلا
في الوهم والخيال على تلك الأخرى التى تلتزم بمعطيات الواقع أو بمدركاته الحرفية ،
على أساس أن الصور الأولى — إذا أجيد صنعها — يمكن أن تكشف عن
براعة ذهنية وقدرة لافتة ، في الوصول إلى الغريب والنادر الذى لا يعهد (٣) . ولا
يعنى ذلك إلا التسليم الضمنى بالجوانب الابتكارية لمخيلة الشاعر . ولكتنا ما زلنا في
إطار التسليم الضمنى فحسب ، دون أن نجد حديثاً صريحاً عن طبيعة التخيل عند
الشاعر ، وكيفية ابتكاره لصوره .

قد تكون ثمة علاقة واضحة بين هذه النصوص التى نقلناها عن قدامة وابن
سنان والبغدادى وفكرة «الإمكان» الأرسطية ، ولكن صلة هذه النصوص
بالموروث الفلسفى وخاصة دراساته النفسية قوية ومؤكدة ، سواء في المصطلح أو

(١) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة / ٢٣٤ — ٢٣٥

(٢) البغدادى : قانون البلاغة ؛ رسائل البلغاء / ٤١٣

(٣) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ١٥٤ - ١٤٩

في الأمثلة . وليس ثمة فارق كبير بين ما تنتهي إليه هذه النصوص وما انتهى إليه الفلاسفة عن الطبيعة الابتكارية للمخيلة ، ولا أدل على ذلك من أن نعود إلى الكندي الذي يسبق قدامة بما يزيد على نصف قرن ، حيث نجد الكندي يقول صراحة : إن قوة التخيل — وهى ما يطلق عليها اسم القوة المصورة — (تجد ما لا تجد الحواس بته ، فإنها تقدر أن تتركب الصور ، فأما الحس فلا يركب الصورة .. فإن البصر لا يقدر على أن يوجدنا إنسانا له قرن ، أو ريش ، أو غير ذلك .. فأما فكرنا فليس بمتع عليه أن يتوهم الإنسان طائرا أو ذا ريش ، وإن لم يكن ذا ريش ، والسبع ناطقا) (١).

ولكن علينا أن نعترف بحقيقة لا سبيل إلى إنكارها وهى أن الناقد العربى - بوجه عام - لم يحاول أن يفيد الاستفادة المرجوة أو الواجبة من التراث الفلسفى الذى كان متاحا له . لقد ظل مشغولا بالجوانب العملية ، وبالتطبيقات الجزئية الضيقة ، التى تتمثل فى السعى وراء اكتشاف السرقات أو الموازنة الجزئية بين الآليات ، دون أن يتجاوز ذلك إلا فى القليل النادر . ودون أن يهتم الاهتمام الواجب بالمشكلات النظرية العميقة التى تطرحها الظاهرة الأدبية ، والتى لا يمكن معالجتها إلا فى ظل تصورات فلسفية ذات طابع كلى شامل . لقد ظل الناقد العربى - فى الأغلب الأعم - جاهلا بالمعارف الفلسفية التى كان يمكن أن تثرى حدوسه الجزئية ، أو إشارته العابرة إلى علاقة الشعر بالواقع وتشكيله لعالم تخيلى جديد .

قد تشير النصوص التى ذكرتها لقدامة وتابعيه ، أو ما يمكن أن نجده عند عبد القاهر ، إلى بعض الاستثناء ، ولكن الاستثناء الحقيقى - فيما أعلم - هو حازم القرطاجنى . لقد أفاد حازم من الفلاسفة كل الاستفادة ، واستطاع أن يتجاوز خطى

(١) الكندي : رسائل الكندي ٢٩٩/١ - ٣٠٠

أقرانه وأسلافه من النقاد ، ويصل إلى ما لم يصلوا إليه ، ويعالج مشاكل لها ثقلها وأهميتها في تاريخ النظرية الشعرية . بل انه ينفرد بميزة هامة ، هي محاولته إقامة توازن بين العناصر الأربعة التي لا يمكن إكمال أية نظرية في الشعر دونها اعنى : العالم الخارجى ، والمبدع ، والنص ، والمتلقى .

يقول حازم (يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه ، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعة من النفوس من جهة هيأته ودلالته ، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها ، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيأتها ودلالاتها على ما خارج الذهن ، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها ، ومن جهة مواقع تلك الأشياء في النفوس) (١) . ومؤدى هذا النص أن دراسة العمل الأدبي — عند حازم — تقوم على ثلاثة عناصر أساسية :

أولا : الألفاظ التي تشكل في مجموعها العمل الأدبي

ثانيا : المعاني أو الصور الذهنية التي تنقلها الألفاظ إلى المتلقى

ثالثا : العالم الخارجى الذى هو أصل الصور الذهنية التي يتشكل منها العمل الأدبي .

ويدرس كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة من جانبيين ؛ من حيث ما هو عليه في ذاته ، ومن حيث صلته بغيره ، وعلى هذا الأساس تدرس الألفاظ — مثلا — باعتبارها أبنية لغوية مستقلة من ناحية ، وباعتبارها ترجمة لفظية لصور ذهنية من ناحية أخرى ، وتدرس الصور الذهنية — بالمثل — مستقلة في ضوء قوانين التداعى التي تتجمع تبعاً لها في ذهن الأديب ، أو في ضوء أوجه تناسب

(١) حازم : منهاج البلاغة / ١٧

التي يمكن أن تنتظم فيها ، ويمكن أن تدرس — من ناحية أخرى — باعتبارها
انعكاسا لعناصر العالم الخارجى الذى تشكل تبعاً لقوانينه الأساسية . وإذا كان
تشابك هذه العناصر الثلاثة وتلاحمها فى عمل أدبى يؤدي إلى التأثير فى الآخرين ،
فلا بد أن نواجه عنصرا جديدا وهو المتلقى . وبذلك نصبح إزاء أربعة محاور
متوازنة تدور حولها الدراسة الأدبية فى مجملها وهى : العالم الخارجى باعتباره
الأصل والمصدر ؛ والأديب باعتباره ما يشكله فى ذهنه من صور لعناصر ذلك
العالم ؛ والعمل الأدبى من حيث كونه الفاظا تنقل ما فى ذهن الأديب من ناحية ،
وتحاكى العالم الخارجى من ناحية أخرى . وأخيرا المتلقى وما يحدث فى نفسه
من استجابة وجدانية أو تأثر بكلمات العمل الأدبى .

وليبغى أن يتطلب الوصول إلى مثل ذلك الفهم وعيا بـ«سيكولوجية الملكات
القديمة» ومعرفة طبيعة الدور الذى تلعبه المخيلة فى تشكيل الصور والتأليف بينها ، ثم
علاقة هذه المخيلة بالعالم الخارجى ، ومقدار خضوعها له أو تحررها منه . وهذه
كلها أمور ميسورة لحازم بفضل اطلاعه على دراسات الفارابى وابن سينا وابن
رشد . وفى ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نفهم الأصول الثقافية التى اعتمد
عليها حزم فى حديثه عن أهمية التعرض لما يسميه بالمعانى الذهنية ، وتحديد لها
بأنها صور حاصلة فى الأذهان لأشياء موجودة فى الأعيان^(١) ، وحديثه عن
طرق معرفة بـ«كيفية تركيب المعانى وتضاعفها»^(٢) ؛ أو طرق العلم باستثارة المعانى
من مكنها واستنباطها من معادنها^(٣) ، وحديثه عن القوى الحافظة والذاكرة

() حازم : منهاج البلغاء / ١٧ ، ١٨ — ١٩

() المرجع السابق / ٣٢

() « » / ٢٩ — ٤٠

والصانعة باعتبارها قوى لا يكمل للشاعر قول الشعر دونها (١).

وأهم من ذلك كله حديث حازم عن كيفية تشكيل الشاعر لصوره ، وكيف يتم ذلك عن طريق تأمل الشاعر لما في ذاكرته من صور ، يجمع بينها في علاقات جديدة ، تبعاً لما يلاحظه بين هذه الصور من تناسب وتشابه . يقول حازم (ولاقتباس المعاني واستنارتها طريقان : أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر ، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر . فالأول يكون بالقوة الشاعر الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم ، ويحصل لها ذلك بقوة التخيل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض ، ولما يمتاز به بعضها من بعض ، ويشارك به بعضها بعضاً . ولكون خيالات ما في الحس منتظمة في الفكر على حسب ما هي عليه ، لا يتباين فيه ما تشابه في الحس ، ولا يتشابه فيه ما تباين في الحس . فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود ، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تخالف ومتضاد ، وبالجمله ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية ، أو عرضية ثابتة ، أو متقلبة ، أمكنها أن تتركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد التضايح الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة ، وبالجمله الإدراك من أى طريق كان ، أو التي لم تقع ، لكون النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل ، ممكنا عنده وجوده ، وأن تنشئ على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض .

... والطريق الثاني الذي اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث

(١) حازم : منهاج البلغاء / ٤٢ - ٤٣

أو مثل . فيبحث الخاطر فيما يستند اليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه ايراد الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير (١٠) .

والحديث — في النص السابق — عن سيكولوجية الفعل التخيلي واضح كل الوضوح . وصلة الافكار التي يطرحها حازم عن تخيل الشاعر لمعانيه وصوره بالدراسات النفسية عند الفلاسفة لا تحتاج إلى تعليق أو تأكيد . إن الشاعر — فيما يرى حازم — يتأمل صور العالم المخزنة في ذاكرته ، ويلاحظ النسب القائمة بينها على نحو يمكنه من تشكيل صور فنية جديدة . ويصنع الشاعر — أو الاديب — بعمامة — نفس الامر عندما يتأمل مخزونه الثقافي من نظم أو نثر أو تاريخ أو مثل ، فيحاول ملاحظة نسبة جديدة بين أجزائه ، تساعد على استغلاله واعادة تشكيله في صور جديدة أيضا . وإذا لم يفعل الشاعر ذلك لم يكن شاعرا حقا بل كان بكىء الطبع ، لا يستحق صفة الشاعر أو الاديب .

وواضح أن فاعلية التخيل قد أصبحت مرتبطة كل الارتباط بالقدرة على إدراك التناسب بين الاشياء ، وبالتالي على اكتشاف علاقات جديدة تجمع المتفاوت والمتباين في وحده جديدة متجانسة . وليست هذه القدرة التي أتحدث عنها إلا ما يسميه حازم بالقوة الشاعرة ، التي تتوصل بقوة التخيل والملاحظة للنسب والعلاقات القائمة بين الاشياء . وكأن الشاعر — فيما يراه حازم — هو ذلك الإنسان الذي يتمتع بقدر فائق من الحساسية ودقة الملاحظة ، مما يمكنه من النظر أبعد مما ينظر سواه ، ويكشف التناسب والتجانس الذي لم يلحظه البشر العاديون بين الاشياء والعناصر .

إن القدرة على اكتشاف التناسب بين الاشياء هي علامة الشاعرية عند حازم.

وعلى أساس هذه القدرة يظهر التفاوت بين الشعراء وتم المفاضلة بينهم . وهذا أمر طبيعي طالما أن قوى النفوس لا تتفاضل إلا على أساس ملاحظة (الجهة النسبية في نسبة معنى إلى معنى والتفنيـه إليها)^(١) . وإذا كان الأمر كذلك فلا بد أن يكون أفضل الشعر هو ما أوقع مبدعه نسبة فائقة بين معانيه أو صورته . ولا بد أن يؤثر مثل ذلك الشعر على المتلقى أكثر من غيره لأن (للنفوس في تقارن المتماثلات وتشابهها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاءاً بالإفعال إلى مقتضى الكلام ، لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سروح ذلك لها في شيء واحد . وكذلك حال القبيح . وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكاً لها .)^(٢)

وطالما أن جمال الشعر قد رد إلى اكتشاف العلاقات بين الأشياء المتباعدة فلا جناح على الشاعر في أن تكون صورته التي تشكلها قوة التخيل والملاحظة عنده غير موجودة في عالم الواقع ، أو غير مدركة في مجملها للحس . المهم أن تتألف عناصر هذه الصور في نسق يقبله العقل ، وينتسب بعضها إلى بعض في تركيبات (على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة) . ومن هنا يمكن لمخيلة المتلقى أن تتقبل هذه الصور ، وتمثلها ، وتفترض امكانية وجودها .

ويرتب على هذه الفكرة ضرورة انحصار فاعلية التخيل الشعري في نطاق الممكنات دون المستحيلات . ذلك لأن نتاج التخيل الشعري إذا كان ممكناً سكنت إليه نفس المتلقى ، وجاز تمويهه عليها (والمحال تفر عنه النفس ولا تقبله البتة ، فكان

(١) حازم : منهاج البلغاء / ٤٤

(٢) نفس المرجع / ٤٤ - ٤٥

مناقضا لغرض الشعر . إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول ، بما فيه من حسن المحاكاة (١) . ومن هنا نسمع التفرقة القديمة بين الممتع والمستحيل ، ويقبل الممتع على أساس امكانية تخيله وإن لم يكن موجودا في الواقع ، ويرفض المستحيل على أساس عدم امكانية وقوعه أو تخيله ، كأن يكون الشيء طالما نازلا في حال واحدة . ويصبح مدار التخييل الشعري — في النهاية — على (ما كان واجبا واقعا ، أو ممكنا معتادا الوقوع ، أو مقدره) (٢) .

قد نجد تشابها ملحوظا بين أفكار حازم عن الممتع والممكن وفكرة أرسطو عن الامكان أو الاحتمال في كتابه فن الشعر ، ولكن علينا أن نلاحظ الجوانب المتميزة التي تبدى في أفكار حازم نتيجة إفادته من الدراسات النفسية عند الفلاسفة . وقد لا تتفق مع حازم حول القيود التي يفرضها على حركة التخييل وفاعليته ، ولكن علينا أن نلاحظ أننا نتعامل مع ناقد قديم ، يحترم قواعد العقل وقوانين العالم الخارجي كل الاحترام ، ولا يستطيع أن يتقبل أى جموح في حركة الخيال ، يعصف بهذه القواعد أو بتلك القوانين .

وهما يكن من أمر ، فمن الصعب أن تتفق مع حازم حول تسليمه بوجود قوى نفسية متعددة ، يصدر عن كل منها فعل خاص ، يقوم بدور متميز في عملية الإبداع الشعري . ويتجلى تسليم حازم بذلك فيما يذهب إليه من أن الشاعر لا يكمل له قول الشعر (إلا بأن تكون له قوة حافظة ، وقوة ماثرة ، وقوة صانعة) (٣) .

(١) حازم : منهاج البلغاء / ٢٩٤

(٢) " " " / ١٣٢

(٣) " " " / ٤٢

ويعود حازم إلى تفصيل هذه القوى عندما يتحدث عن عملية نظم الشعر نفسها ،
وتفاوت الشعراء فيها تبعاً لقوامم الفكرية . ويعبر عن ذلك بقوله إن (النفوذ في
مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى
فكرية واهتمامات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء .

فأول تلك القوى — وهى عشر — القوة على التشبيه فيما لا يجرى على
السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجرى على السجية ويصدر عن قريحة .

الثانية : القوة التى تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعانى الواقعة
فى تلك المقاصد ...

الثالثة : القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن ...

الرابعة : القوة على تخيل المعانى بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها .

الخامسة : القوة على ملاحظة الوجوه التى بها يقع التناسب بين المعانى وإبقاع
تلك النسب بينها .

السادسة : القوة على التهدى إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على
تلك المعانى .

السابعة : القوة على التخيل فى تفسير تلك العبارات متزنة وبناء مبادئها على
نهاياتها ونهاياتها على مبادئها .

الثامنة : القوة على الالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه والتوصل
به إليه .

التاسعة : القوة على تحسين وصل بعض الفضول ببعض والآيات بعضها
ببعض .

العاشرة : القوة المائزة حسن الكلام من قيحه بالنظر إلى نفس الكلام
وبالنسبة إلى الموضع الموقع فيه الكلام (١) .

ولا جدال في أن مثل ذلك التقسيم يقوم على افتراض مؤداه أن العملية
الإبداعية تتم على درجات متفاوتة ومراحل متباينة ، تخضع في كل منها لقوة نفسية
أو ملكة متميزة عن غيرها . وهذا ما يصعب قبوله . لأننا أميل إلى أن نفهم
فاعلية العملية الإبداعية باعتبارها وحدة متكاملة ، لا تتجزأ إلى عناصر أو مراحل
متباينة أو متعاقبة . بمعنى أن الشاعر لا يبني قصيدته على مراحل ، فيتصور في
المرحلة الأولى — كما يقول حازم — كليات المقولات ومقاصدها ومعانيها بالقوة
قبل حصولها بالفعل ، ثم يبدأ مرحلة ثانية يتخيل فيها المعاني الجزئية المندرجة
تحت هذه الكليات بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها ، ثم يعود — في مرحلة
ثالثة — إلى ملاحظة وجوه التناسب بين المعاني ثم الالفاظ .. وهكذا حتى يصل
إلى آخر المراحل ، وتستوى القصيدة بين يديه ، بعد أن اعتمد في كل مرحلة على
قوة فكرية بعينها . إن الخيال الشعري يتميز بالقدرة على خلق أثر موحد من
الكثرة ، مثلما يتميز بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار ، بواسطة فكرة
واحدة سائدة ، أو انفعال واحد مسيطر ، في مرحلة واحدة متكاملة ، لا مراحل
متعاقبة منفصلة . وكما يقول هيوم Hume فإن العقل القوي الخيال (يقبض على
الأفكار الهامة للقصيدة أو اللوحة ويوحد ما بينها في وقت واحد . وبينما يعمل في
في فكرة واحدة ، يعمل — في نفس الوقت — في باقي الأفكار ، ويعدها
تبعاً لعلاقتها بهذه الفكرة ، دون أن ينسى إطلاقاً علاقات هذه الأفكار بعضها
بالبعض . وعمله على هذا النحو أشبه ما يكون بحركة الثعبان التي تسرى في

(١) حازم : منهاج البلغاء / ١٩٩ — ٢٠١

جميع أجزاء جسده على الفور ، فتتبدى أفعالها الحرة ، في شكل النوبات تتحرك في وقت واحد صوب اتجاهات متضادة (١) .

ولكن علينا ألا نسرف في الاختلاف مع حازم ، لأن الرجل كان يفهم العملية الشعرية في ضوء علم النفس القديم ، الذي يسلم كل التسليم بنظرية الملكات أو القوى النفسية المتعددة . وهي نظرية انتهت بابن سينا (٢) — ومعه حازم — إلى تصور الحياة النفسية على أنها مقسمة إلى أقسام مختلفة متمايزة ومتعاندة ، بدلا من تصورهما على أنها وحدة واحدة متكاملة لا تتجزأ أو تنقسم ، سواء أكان ذلك في نشاطها الإبداعي أو في صدورهما عن الإنسان ككل .

ويبقى لحازم — رغم كل ما يمكن أن نختلف معه فيه — أنه استطاع أن يتجاوز خطى أقرانه وأسلافه من النقاد والبلاغيين العرب ، ويصل إلى ما لم يصلوا إليه . لقد حاول أن يصل ما بين التفكير النقدي والتفكير الفلسفي ويربط بينهما ربطا خصباً ، مكنه من الوصول إلى تصورات أنضج من تصورات أسلافه أو معاصريه ، الذين لم يفيدوا مثله من الثقافة الفلسفية . ومن ثم ظلت أدواتهم النقدية أعجز من أن تمكنهم من الحديث عن التخييل الشعرى بنفس المستوى الذي نجده عند حازم ، بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معه . وللأسف فإن أحداً لم يفد من تجربة حازم ، لأن الرجل جاء متأخراً — في القرن السابع — بعد أن تحول ثراء النقد والتحليل البلاغي إلى تفريعات جافة وقواعد منطقية باردة عند السكاكي ومدرسته من شراح التلخيص .

* * *

(١) T.E. Hulme, Speculations, pp.139—140

(٢) راجع التفاصيل عند محمد عثمان نجاتي : الإدراك الحسي عند ابن سينا

ركز الفلاسفة على «التخيل»، أكثر مما ركزوا على «التخيل»، وفهموا الشعر على أساس أنه عملية تخيلية تتم في رعاية العقل، أى أنه تخيل عقلي كما أسلفنا. وكان الشاعر يأخذ من المتخيلة والوهم مادته الجزئية، ثم يعرضها على عقله، ويدع له وحده مسئولية التصرف فيها. وعن طريق ممارسة العقل لدوره في ضبط قوة التخيل عند الشاعر وتوجيهها فإنه يمكن للشعر أن يؤثر في القوة المتخيلة للمتلقى، وتلك بدورها تثير القوة النزوعية عند ذلك المتلقى، فتبعثها على التحريك نوعاً ما، لأن القوة النزوعية تخدم المتخيلة وتستجيب لها. ومن ثم ينتهى الأمر بالمتلقى إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة، تتجلى في فعل أو انفعال، قادته إليه مخيلته التي تأثرت بالتخيل الشعري واستجابت له.

ويرتبط التخيل الشعري — على هذا النحو — بالانفعالات التي تعثور نفس المتلقى فتؤدي بها إلى قبض أو بسط. ومن هنا كان ابن سينا يرى أن (التخيل هو انفعال من تعجب، أو تعظيم، أو تهوين، أو تصغير، أو غم، أو نشاط)^(١). ويعنى ربط الشعر بالتخيل أن الشعر يتركب من كلام مخيل (تدعن له النفس، فتنبسط عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تتفعل له انفعالا نفسانيا غير فكرى)^(٢). أى أن الاستجابة التي يحدثها الشعر في المتلقى إنما هي استجابة تتم على مستوى اللاوعى، الخالص، دون أن يتدخل العقل فيها. ومن هنا نفهم لماذا يوصف الانفعال الناتج عن التخيل الشعري بأنه «انفعال نفسانى»، من غير روية وفكر واختيار.

(١) ابن سينا : المجموع ؛ القسم الخاص بالشعر / ١٥

(٢) ابن سينا : فن الشعر / ١٦١

وتحدد معالم هذه الاستجابة التي يحدثها التخيل في المتلقى في ضوء حقيقة مؤكدة في علم النفس الارسطي، مؤداها أن الإنسان كثيراً ما يتبع أفعاله وتخيلاته أكثر مما تتبع عقله أو علمه، فيكون سلوكه بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه. ويترتب على هذه الحقيقة نتيجة هامة، تتمثل في أن التخيل الشعري يستخدم في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل من الأفعال، باستفرازه إليه أو استدراجه نحوه (وذلك إما بأن يكون الإنسان المستدرج لاروية له ترشده، فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه، ولا يؤمن إذا روى فيه أن يمتنع، فيعاجل بالأقاويل الشعرية، لتسبق بالتخيل رويته، حتى يبادر إلى ذلك الفعل، فيكون منه بالعجلة، قبل أن يستدرك برويته ما في عقبي ذلك الفعل، فيمتنع منه أصلاً، أو يتعقبه فيرى أن لا يستعجل فيه، ويؤخره إلى وقت آخر) (١).

وليس التخيل الشعري - بهذا الفهم - سوى عملية لإيهام تقوم على مخادعة المتلقى، وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة وتثيرها، بحيث تجعلها تسيطر أو تخدر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها، ومن هنا يدعن المتلقى للشعر ويستجيب لتخيلاته. وليس بين هذه الفكرة والنظر إلى الشعر، باعتباره نوعاً من أنواع الأقيسة المخادعة، أدنى فارق. وسواء عند الفلاسفة أن يقوم التخيل الشعري على أساس نفسى خالص فيصبح لإيهاماً، أو يقوم على أساس منطقي خالص فيصبح مخادعة أو مغالطة. ذلك لأن كلا الاسمين ينطلقان من جذر واحد، وينتهيان إلى نتيجة واحدة. من هنا كان يقال إن استدراج السامعين إلى أمر من الأمور إنما يتم عن طريق الأقاويل الانفعالية (التي توقع في نفوسهم محبة له، أو ميلاً إليه، أو طمعاً فيه، أو غضباً وسخطاً على خصمه) (٢) مثلما يقال إن الخيلات مقدمات تقال لتخيّل

(١) الفارابي: إحصاء العلوم / ٦٨ - ٦٩

(٢) ابن سينا: المجموع؛ القسم الخاص بالخطابة / ٢٢

شيئا على أنه شيء آخر ، حتى يتبعها قبض أو بسط للنفس (١) . ويصبح الشعر — في النهاية — من قبيل الاقيسة المنطقية المركبة من مقدمات مخيلة (تبسط الطبع نحو أمر وتقبضه عنه ، مع العلم بكونها كاذبة ؛ كمن يقول : لا تأكل هذا العسل فإنه مرة مقيئة ، والمرة المقيئة لا تؤكل ، فيوهم الطبع أنه حق مع معرفة الذهن بأنه كاذب ، فيتقزز عنه . وكذلك ما يقال بأن هذا أسد وهذا بدر فيحس به شيء في العين مع العلم بكذب القول) (٢) .

وتتحدد القيمة المعرفية للشعر في ضوء هذا الفهم للتخييل الشعري . إن الشعر لا يقدم نوعا متميزا أو قيما من المعرفة ، بل لعله من الاوفق أن يقال إنه لا يقدم معرفة على الإطلاق ، الشعر تخييل فحسب ، وكونه كذلك يعنى أنه لا يهدف الى إيقاع تصديق أو توصيل إعتقاد ، وإذا كان التصديق يعتمد كل الاعتماد على مطابقة الكلام للواقع ، فإن التخييل لا يعتمد إلا على ما للكلام نفسه من هيئة تحدث الانفعال . ولذلك جاز أن تكون مادته صادقة أو كاذبة ، فليس ذلك هاما ، ولا هو مؤثر في ماهيته ، إنما الهام هو ما يحدثه التخييل من إثارة في نفس المتلقى ، وما يتبع ذلك أو يصاحبه من انفعال بنفس القول المخيّل . وإذن فيمكن أن نذهب الى أن غاية التخييل الشعري لا علاقة لها بالقدرة على توصيل معارف عميقة أو ثابتة .

لا يهدف التخييل إلا الى محض إيهام بمجموعة من الأشياء المقررة سلفا ، وهو يعتمد — ضمن ما يعتمد — على مقدمات مشكوك في صوابها أو صحتها . قد لا يأبه الفلاسفة بصواب المقدمات الشعرية أو كذبها ، ولكن علينا ألا ننسى

(١) ابن سينا ؛ النجاة / ١٠٠

(٢) ابن سينا ؛ عيون الحكمة / ١٣

أنهم لم يتوقفوا عن النظر إليها باعتبارها أدنى أنواع المقدمات في المنطق . ويقال : إن أرسطو تأمل مراتب إقناعات النفس ورتبها، وجعل لها قانونا صناعيا، ليتوصل بها إلى حقائق الأشياء . ونظر أرسطو — فيما يقال — فإذا أنواع القياسات — التي يلتزم بها تصحيح رأى ويتوصل بها إلى حقيقة أمر من الأمور — خمسة . والشعر أدنى هذه الأنواع وأهونها ، لأنه يتركب من أقوال تخيّل في الشيء أنه على صورة وليس هو عاينا بالحقيقة (١) .

قد يقصد بالتخيّل الشعري خيرا ؛ فيستخدم في الحث على الفضائل، كما يستخدم في تعليم العامة وجمهور الأمم والمدن (٢) ، ولكنه قد يستخدم في الباطل ، خاصة أن طبيعة مادته وصلتها بالانفعالات والغرائز لا تمنع من ذلك، بل تؤدي إليه . وكثيرا ما يستجيب الإنسان لتخيّل شعري فاسد فيسار إلى العمل بمقتضاه ، فتجنى أفعاله رديئة قبيحة (٣) .

ولا مفر من أن نسمع الأصداء الأفلاطونية تتردد على ألسنة فلاسفة يركزون على الجوانب الأخلاقية تركيزا لافتا . ومنذ أواخر القرن الثالث يشير أبوزكريا الرازي إلى ضرر قصص العشاق ورواية الرقيق الغزل من الشعر على نفس الإنسان، وما يترتب على ذلك من شرور ، تتمثل في إطلاق سراح القسوى الحيوانية والشهوانية (٤) . وفي القرن الرابع يطالب مسكويه بالحجر على (النظر في الأشعار السخيفة وما فيها من ذكر العشق وأهله ، وما يوهمه أصحابها أنه ضرب من

(١) مسكويه : كتاب السعادة / ٦٣ — ٦٤

(٢) الفارابي : كتاب تحصيل السعادة / ٣٨ وانظر الموسيقى الكبير / ١١٨٤

(٣) مسكويه : كتاب السعادة / ٦٤

(٤) الرازي : رسائل فلسفية / ٣٥ — ٣٦

الظرف ورقة الطبع . فإن هذا الباب مفسد للأحداث جدا (١). ويذهب الغزالي — في النصف الثاني من القرن الخامس — إلى القول بأن غرض الشاعر إنما هو الإيقاع في النفس وتحريك القوة الشهوانية والغضبية بأن يشبّه الأشياء بعضها ببعض ... حتى أن الإنسان يشبّه له الشيء الحسن بالقبيح فينافره (٢) . وهكذا ، حتى ينتهي الأمر إلى ابن باجة الأندلسي — أوائل القرن السادس — فيلجأ إلى الهجوم الأخلاقي على التخيل الشعري في قوله (وأما ما يقصد به الشاعر فلا مدخل له في العمل الفاضل ، وإنما هو شوقي أو يجرى مجرى الشوقي) (٣) .

ومعنى هذه النصوص أن التخيل الشعري — شأنه شأن التخيل الإنساني بوجه عام — نتاج لمستويات دنيا من نفس قائله ، واستغلال لمستويات دنيا في نفس من يتلقاه . وليس ثمة احترام — بعد ذلك كله — لقيمة النشاط الوجداني مداخل النفس الإنسانية ، وليس ثمة اعتبار أو تقدير لما يمكن أن يوصله الشعر إلى المتلقى من معارف إنسانية عميقة .

لا تمنح هذه النظرة — بالتأكيد — الشعر منزلة رفيعة . إن التعارض القائم بين العقل والتخيل ينمو ويصبح تعارضا بين الشعر والفلسفة . ومن العسير أن تجد فيلسوفا عربيا ينظر إلى الشعر على أنه يخلق نوعا من المعرفة خاصا به ، يستطيع أن يناهز المعرفة التي تستخلص من براهين الفلاسفة . وما يمكن أن يقوله الناقد المعاصر من أن الشعر يعرض التجربة الإنسانية عرضا خياليا ، في شكل مرآة له مغزاه وقيمه بالنسبة للمبدع والمتلقى على السواء ، وأنه بذلك يمنحنا

(١) مسكويه : تهذيب الأخلاق / ٤٨٠ — ٤٩٠

(٢) الغزالي : فرائد اللآلئ : مع معراج السعادة / ٩١

(٣) ابن باجة : تدبير المتوحد / ٤٣

نوعا خاصا من المعرفة ، له طبيعته المتميزة ، وأهميته الكبرى في الحياة الانسانية ، أقول إن مثل هذا القول لن يصبح - في نظر الفلاسفة الذين تتعامل معهم بل في نظر النقاد والبلاغيين - إلا ضربا من العبث والهذيان . إن المعرفة الحقة هي غاية الفلسفة وليست غاية الشعر ، ووسيلتها الاقاويل البرهانية التي هي أشد أقسام المنطق شرفا وأحقها بالرياسة وليست الاقاويل الشعرية (١) .

صحيح أن ابن سينا - بوجه خاص - يتعامل مع الشعر في حدود أرسطية: واضحة ومحددة . وصحيح أيضا أنه يتقبل فكرة أرسطو عن الاحتمال والضرورة ويتفهمها تفهما جيدا ، ويمضى معها حتى يصل الى أن الشعر أسمى مقاما من التاريخ ؛ لأن التاريخ يروى الجزئي بينما الشعر يحاكي الكلي والعام ، ولا يتقيد بما كان فحسب (بل وبما يكون ، وبما يقدر كونه ، وإن لم يكن بالحقيقة) (٢) . إن الشاعر - فيما يرى أرسطو - يعمل وفقا لقانون الاحتمال والضرورة لا وفقا للحظ العابر أو الخواطر الطارئة . بمعنى أن الشاعر لا يحاكي المتغير أو العرضي أو الخاص ، بقدر ما يحاكي العام والمحتمل والممكن بالضرورة ، وبالجملة يحاكي كل ما يتوافق مع طبائع الإنسان وقوانين العالم الأساسية . ومن ثم فإن الشاعر يصبح في وضع معرفي أفضل من وضع المؤرخ ، ذلك لأن اقتصار الثاني على ما قد حدث بالفعل يباعد بينه وبين قوانين العالم الأساسية التي يكشف عنها الأول ، في ضوء تركيزه على المحتمل والممكن بالضرورة . وبالتالي يصبح الشاعر أقرب إلى الفيلسوف ، وأسمى مقاما من المؤرخ . وربما لم يفهم ابن سينا الفكرة الأرسطية على هذا النحو ، ولكنه - وهذا هو المهم - أدرك أن الشعر (أكثر مشابهة

(١) الفارابي : احصاء العلوم / ٧٢

(٢) ابن سينا : فن الشعر / ١٨٤

الفلسفة لأنه أشد تناولا للوجود وأحكم بالحكم الكلى . (١) وهذا قول يعطى
الشعر قيمة واضحة . بل إننا يمكن أن نبني — عن طريق ذلك القول — تصورا
طيبا عن الجانب المعرفى من الخيال الأدبى ، ونفترض — مع شراح أرسطو
المحدثين — أن الكذبة التاريخية قد تكون حقيقة مثالية ، وأن « المحتمل غير
الممكن » قد يعكس حقيقة أعمق من « الممكن غير المحتمل » . وعند هذا المستوى يغدو
الخيال الشعرى وسيلة لاستكشاف عالم الحقيقة ، ويصبح الشعر شكلا من أشكال
المعرفة ، لا يمكن التعبير عنها أو نقلها بآية وسيلة أخرى (٢) .

ولكن علينا — قبل أن ننحى فى إسقاط تصورات معاصرة على نصوص
قديمة — أن نتذكر أن علم النفس الأرسطى لم يمنح الخيال — فى حقيقة الأمر —
منزلة رفيعة ، بل وضعه مع القوى الحيوانية على صعيد واحد . أما بالنسبة لابن
سينا فلا أظنه قد آمن بإمكانية التشابه بين الشعر والفلسفة إلا من حيث الظاهر
فحسب . صحيح أن الشعر يصل إلى حكم كلى ، ولكن ما أبعد الفرق بين الحكم
الكلى الذى يؤديه الشعر والحكم الكلى الذى تؤديه الفلسفة ، الحكم الكلى فى الفلسفة
يفترض فيه أن يكون تجريدا خالصا ، لا يشوبه الحس أو يعاق به ، ولا يرتبط
بعاطفة أو أنفعال . أما فى الشعر فإن مثل ذلك الحكم لا ينفصل عن الإحساس
والتخيل والانفعال ، بل إنه لا يظهر إلا بفضل هذه الأشياء ، ولا يتجسد إلا
من خلالها . ومعنى ذلك أن الحكم الكلى فى الشعر يظل محصورا فى نطاق الجزئى
والحسى ولا يفارقهما بأى حال من الأحوال . بل إنه — فى حقيقة الأمر —

(١) ابن سينا : فن الشعر / ١٨٣

(٢) ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبى / ٦٨ — ٧١

لا يستحق هذه الصفة — صفة السكينة — إلا مجازاً طالما أنه لا يفارق صفى الحسية والجزئية ، مما يجعله — دوماً — أدنى قيمة من الحكم الفاسفى الذى يتسم بالتجريد والشمول . ويظل الشعر — شأنه فى ذلك شأن الخطابة — أقرب ما يكون إلى المنافع الجزئية الهيئـة التى ترفع عنها الفلسفة فى أعلى مستوياتها (ومنافع القياسات الشعرية قريبة من منافع القياسات الخطابية . فإنها إنما يستعان بها فى الجزئيات من الأمور دون الكليات والعلوم) (١) .

قد ينفع التخيل الشعرى لو سيطر عليه العقل فى منافع هيئـة ، فيردع النفس الحيوانية والشهوانية ، ويساعد على تهذيب الأخلاق ، أو يشارك فى نصرة مذهب أو عقيدة ، ولكنه بذاته قاصر عن الوصول إلى شىء ذى بال أو قيمة ، بل إنه — لو ترك وشأنه — قابل للانحراف ، ومن هنا تأتى أهمية العقل بالنسبة للشاعر ، بل تأتى أهمية صناعة المنطق أيضاً . فإذا كان العقل يضبط ملكة التخيل ويكبح جناح القوى الخفية الجيدة فى أغوار النفس المظلمة ، فإن صناعة المنطق (تعطى بالجملة القوانين التى شأنها أن تقوم العقل وتسدد الإنسان نحو طريق الصواب ونحو الحق) (٢) ومن هنا كان الفارابى متوافقاً مع نفسه ومع ذلك التصور العام عندما طالب الشعراء بمعرفة أقسام المنطق وكل أنواع القياس حتى يصلوا إلى أقصى درجات الاتقان والبعد عن الزلل فى صناعتهم (٣) . ومن هنا — أيضاً — كان الفارابى يتحدث عن الشعراء الذين يقولون الشعر معتمدين على الموهبة لحسب على أنهم (غير مساجسين بالحقيقة ، لما عدموا من كمال الروية والتثبت فى الصناعة) (٤) .

(١) ابن سينا : عيون الحكمة / ١٤

(٢) الفارابى : إحصاء العلوم / ٥٣

(٣) المرجع السابق / ٧٤

(٤) الفارابى : رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ؛ أرسطوطاليس : فن

ويضعهم في مرتبة أقل من مرتبة أولئك العارفين بصناعة الشعر حق المعرفة (حتى لا يند عنهم خاصة من خواصها ، ولا قانونا من قوانينها في أى نوع شرعوا فيه . وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجين) (١) . وترجع كلمة « المسلجين » التى يستخدمها الفارابى إلى أصل يونانى يشير إلى القياس فى المنطق ، مما يشى بتداخل الصلة بين الفنين ، وإلى تحول الشعر إلى قياس من أقيسة المنطق .

• • •

— ٦ —

أشرنا إلى أن المصطلحات المتعلقة بالتخيل انتقلت من دائرة البحث الفلسفى إلى دائرة البحث البلاغى والنقدى ، بعد أن قدم الفارابى مفهوم التخيل الشعرى للفلاسفة والبلغاء على السواء . وإذا كان مصطلح « التخيل » — قد نال قدرا لا بأس به من سوء الظن ، عندما نظر إليه الفلاسفة من حيث ارتباطه بالملكات الإنسانية الدنيا ، ومدى تأثيره بها وتأثيره فيها ، ومن حيث صلته بالمعارف الراقية وعجزه عن الوصول إليها ، لانحصاره فى نطاق الحسى والجزئى - أقول إذا كان المصطلح قد نال هذا القدر من سوء الظن فى المجال الفلسفى فإنه من الطبيعى أن ينعكس ذلك على الاستخدام الأدبى للمصطلح فى مجالات البحث النقدى والبلاغى ، ومن ثم يصبح المصطلح قرينا لعمليات الخداعة والايهام ، ومرادفا للأقاويل الكاذبة والباطلة . ويصبح — بذلك كله — موضوعا للريبة والالتهام .

وفى ضوء هـ — هذه النتيجة العامة نستطيع أن نفهم لماذا توقف أبو هلال العسكري — فى القرن الرابع — عند تعريف ابن المقفع للبلاغة بأنها (كشف ما غمض من الحق ، وتصوير الحق فى صورة ، الباطل ، والباطل فى صورة الحق) وشرحه له بقوله (وإنما الشأن فى تحسين ما ليس بحسن وتصحيح ما ليس بصحيح

(١) الفارابى : رسالة فى قوانين صناعة الشعراء / ١٥٦

بضرب من الاحتيال والتخيل (١) . وقريب من ذلك ما قاله أبو سليمان
المنطقي — أستاذ أبي حيان التوحيدي — من أن (حكم الكتاب وأصحاب الخطابة
مخايل تصدق قليلا وتكذب كثيرا ، فليس لها رسوخ في القلب ، ولا ثبات في
العقل) (٢) .

ويتحدث ابن رشيقي — في القرن الخامس — عن اقتران الشعر بالسحر
لأنه (يخيل للإنسان ما لم يكن لطاقته وحيلة صاحبه .) (٣) ويصف الشريف
الرضي طيف الخيال الذي يذكره الشعراء كثيرا على أساس أنه (تخيل وتمثيل
واعتقادات وظنون باطلة ؛ فمع اليقظة لا يحصل في اليد شيء منه إلا ذلك الظن
الباطل والنخيل الفاسد .) (٤) ويشرح التبريزي قول أبي العلاء :

وقلت الشمس في البيداء تبر — ومثلك من تخيل ثم خالا
بقوله (وحالك في الخيال الباطل أنك تخيلت ثم خلت ، أي تكلفت الظن
وتعرضت له ، ومثلت الخيال في ذهنك ، ثم حققت ذلك الظن وصدقت تلك
الاخيلة ، وأطعت الوهم الكاذب . وكذلك النفس خلقت مطيعة للأوهام ، وإن
كانت كاذبة ، لأنها ترى تشاكلا بين شيئين في بعض الأوصاف فتحكم بأنه
هو .) (٥) .

ويشرح البطليموسي — في القرن السادس — بيت أبي العلاء :

(١) أبو هلال العسكري : ديوان المعاني ١ / ٨٨ والصناعتين ٥٣ /

(٢) أبو حيان التوحيدي : المقابسات / ٣٠٠

(٣) ابن رشيقي : للعمدة ١ /

(٤) الشريف المرتضى : طيف الخيال / ١٢٩

(٥) شروح سقط الزند ١ / ٣١

لعبت بسحرنا والشعر سحر فتبنا منه توبتنا النصوحا

بقوله (كان الشعراء يستميلون النفوس بتخييلات أشعارهم . كما يستميلها السحرة بتمويهات أسحارهم إلى أن ظهر من معجزات سحر ك ما أسقط شعرهم ، كما ظهر من معجزات موسى عليه السلام ما أبطل سحرهم) (١) ويفترض البطليوسي - في موضع آخر - أن الشعر مؤسس على المحال ومبنى على تزوير المقال (٢) ، ذلك لأن الشعر (باطل يجلي في معرض حق ، وكذب يصور بصورة صدق) (٣) . ومن أجل ذلك الفهم نجد شاعرا مثل ابن خفاجة - عاصر البطليوسي - يدافع عن شعره ضد تزمّت فقهاء عصره على أساس (أنه يستجاز في صناعة الشعر ، لا في صناعة النثر ، أن يقول القائل دإني فعلت ، و دإني صنعت ، من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة ، فإن الشعر مأخذ وطريقة . وإذا كان القصد فيه التخييل فليس القصد فيه الصدق ، ولا يعاب فيه الكذب) (٤) . ولعل ذلك الفهم للشعر هو مادفع ابن بسام - صاحب الزخيرة - إلى الانصراف عن الشعر وتبرير ذلك بقوله إن الشعر (أكثره خدعة محتال ، وخلاعة محتال ؛ جده تمويه وتخييل ، وهزله تدليه وتضليل) (٥) .

وفي القرن السابع يشرح ابن أبي الحديد مفهوم الشعر على أساس أنه (كل قياس تخيل يعلم العاقل كذبه ، لكنه يحدث له - مع ذلك - نوع قبض أو بسط أو إقدام أو إحجام ؛ كما يقال : لاناكلوا العسل فإنه ثمرة مقيثة ، أو يقال

(١) شروح سقط الزند ٢٧٦ / ١

(٢) البلوى : ألف باء ٦٥ / ١

(٣) البطليوسي : الاقتضاب ١٥ /

(٤) ديوان ابن خفاجة / ١٠ - ١١

(٥) ابن بسام : الزخيرة ٧ / ١

للحلواء الرطبة المزعقة : لائماً كلها فإنها غائط؛ فالعقل والحس يكذبان هذا الكلام الذى هو فى قوة قياس صورته هكذا : كل غائط فهو غير مأكلة ، ومع علمه بكذبه ينقبض عن الأكل . وأكثر إقدام الناس وإحجامهم بسبب هذه التخيلات والأوهام ، وهى الأقيسة الشعرية . (١) . وهكذا يعنى الحال بمصطلح التخيل الشعرى حتى يصبح من المألوف أن نسمع أن الشعر لا يوجد إلا كلها معن الشاعر فى الخروج (إلى الإفراط فى الكذب يستعين بالتخيلات والتمثيلات) (٢) .

ولا تكفى كل هذه النصوص السابقة لبيان الدلالات العامة التى يستخدم بها مصطلح التخيل ، ومن الأفضل أن نتوقف وقفة أكثر تفصيلاً عند أمثلة أكثر تحديداً ، يمكن أن نجدها عند عبد القاهر فى القرن الخامس ، والزمخشري فى القرن السادس ، وحازم القرطاجنى فى القرن السابع . أما عبد القاهر فإنه يقسم المعانى إلى قسمين متباينين : عقلية وتخيلية ، ويقسم الموازنة بينهما على أساس ما فى كليهما من صدق وكذب ، فيصبح المعنى التخيلي ، نقيضاً صارماً للمعنى الحقيقى ، أى أن المعنى التخيلي هو (الذى لا يمكن أن يقال إنه صدق وإن ما أثبتته ثابت وما نفاه منقضى) (٣) . أى أنه نوع من الدعوى تخادع النفس وتربها ما لا ترى (باحتجاج تحمل ، وقياس تصنع فيه وتعمل) (٤) . ومثال ذلك قول أبى تمام :

لا تسكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للسكان العالى

(فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة فى قدره ، وكان الغنى كالغيث فى حاجة الخلق إليه وعظم نفعه ، وجب بالقياس

(١) ابن أبى الحديد : الفلك الدائر ، بذيل المثل السائر لابن الأثير ٩٩١/٤

(٢) راجع غروبناوم : دراسات فى الأدب العربى / ٣٥

(٣) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٤٥

(٤) نفس المرجع والصفحة

أن يزل عن الكريم زليل السيل عن الطود العظيم . ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام ، لا تحصيل وإحكام ؛ فالعلة في أن السيل لا يستقر على الامكنة العالية ، أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب ، وتمنعه عن الإنسياب ، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال (١) .

هذا النوع من القياس الخادع أو التخييل هو موضوع الشعر والخطابة في نفس الوقت ، ذلك لأن الشعراء والخطباء يجعلون اجتماع الشيتين في وصف علة لحكم يريدونه ، وإن لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول (ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية ، وأن يأتي على ماصيره قاعدة وأساسا بدينة عقلية ، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بلا بيئة) (٢) .

وعندما يوازن عبد القاهر بين المعنى التخيلي والمعنى الحقيقي نجده أميل إلى الثاني ؛ ذلك لأن المعاني الحقيقية هي مدار أحاديث النبي (صلم) وكلام الصحابة ، وآثار السلف ، الذين شأنهم وقصدهم الحق . وإذا كان المعنى الحقيقي هو الذي اتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه في كل جيل وأمة فمن البديهي أن يكون أفضل من المعنى التخيلي وأقيم منه (٣) . ومهما قال القائلون في محاسن التخييل في الشعر ، وقللوا - في مقابل ذلك - من شأن التحقيق ، وذهبوا إلى أن المعاني المعروفة في الصدق في حكم المحصور الذي لا يزيد ولا ينمى ، فإن العقل - في النهاية - ناصر المعنى الحقيقي ومفضله على ما سواه (وما كان العقل ناصره ، والتحقيق .

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٤٥ - ٢٤٦

(٢) نفس المرجع / ٢٤٨

(٣) نفس المرجع / ٢٤٢

شاهده ، فهو العزيز جانبه المنيع مناكبه ... هذا ، ومن سلم أن المعاني المعركة في
في الصدق المستخرجة من معدن الحق في حكم الجامد الذي لا ينمى والمحصور الذي
لا يزيد ؟ وإن أردت أن تعرف بطلان هذه الدعوى فانظر إلى قول أبي فراس:

وكنا كالسهم إذا أصابت مراميها فراميتها أصابا

ألمست تراه عقليا عريقا في نسبه ، معترفا بقوة سيده ، وهو على ذلك من
فرائد أبي فراس التي هو أبو عذرها والسابق إلى آثارها (١) .

وهكذا يصبح التخيل الذي هو قوام الشعر وجوهره قياسا خادعا يقوم على
مقدمات كاذبة توهم المتلقي بمعان خادعة تضلله . وليست هذه النظرة - في الحقيقة -
إلا نتيجة طبيعية لما انتهى إليه الفلاسفة من تحديد لعملية التخيل الشعري . ولقد
زاد من تضخيم سوء ظن عبد القاهر بفاعلية التخيل الشعري أن الرجل كان شافعي
المذهب أشعري العقيدة ، وهما صفتان تميلان بصاحبها إلى اتخاذ موقف أخلاقي
صارم من الموازنة بين التخيل والتصديق ، خاصة عندما يكون التصديق هو
موضوع أحاديث الرسول وجملة الصحابة والتابعين . ولقد أدى ذلك بعبد القاهر
إلى الوقوع في الارتباك والتناقض في معالجته التفصيلية للتخيل .

إن التخيل عند الفارابي وابن سينا من بعده يستخدم - ضمن ما يستخدم -
باعتباره اسم جنس تندرج تحته أنواع التشبيه والاستعارة ، على أساس أنها
صور ومعان تخيلية تقوم على الإيهام ، فإذا كان عبد القاهر يرى أن التخيل
خداع للعقل ومحض تزويق للباطل ، فهل تعد الاستعارة كذلك وهي كثيرة
الورود في القرآن ؟ هنا يضطرب عبد القاهر فيقول (وجملة الحديث الذي أريده

(٢) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ٢٥١

بالتخييل هنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً ، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويربها ما لا ترى . فأما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ، ويدعى دعوى لها سنخ في العقل (١) ، إلا أن عبد القاهر سرعان ما يقيس هذا الفارق المصطنع ، ومن ثم يدخل الاستعارة والتشبيه ضمن التخييل ، ويعالجهما - في ضوء فكرته عن الإدعاء والمبالغة - على أنهما معان وصور تخيلية ، تماماً مثلما يفعل شراح أرسطو من الفلاسفة ، وهكذا يقول - عندما يتحدث عن أنواع التخييل - (فقد حصل من هذا الباب أن الاسم المستعار كلما كان قدمه أثبت في مكانه ، وكان موضعه من الكلام أضن به وأشد محاماة عليه ، وأمنع لك من أن تركه وترجع إلى الظاهر وتصرح بالتشبيه ، فأمر التخييل فيه أقوى ، ودعوى المتكلم له أظهر) (٢) ، أي أن الاستعارة تصبح في حكم المعاني التخيلية بعد أن كانت قد خرجت منها في أول الكلام (٣) ، ولم يوقع عبد القاهر في ذلك الاضطراب والتناقض إلا الحاحه على ربط التخييل بالكذب وجعله نقيضاً للحقيقة والصدق .

أما الزمخشري المعتزلي فقد كان أكثر تحمراً من عبد القاهر الأشعري وأكثر منه ذكاء في معالجة مفهوم التخييل . لقد استبعد كل دلالات المخادعة التي تعتور المصطلح ، ولم ينظر إليه من زاوية منطقية أو كلامية توازن بين الصدق والكذب

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٤٣

(٢) المرجع السابق / ٢٩٥

(٣) المرجع السابق / ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٥٨ وبالنسبة للتشبيه

/ ٢٦٢ ، ٢٦٤

كما فعل عبد القاهر ، وإنما نظر إلى التخيل على أساس أنه تمثيل للمعاني المجردة ، وطريقة من طرائق تجسيم المعنوى وتصويره للحس فحسب . وعندما فهم الزمخشري مصطلح التخيل في هذه الحدود الفنية الخالصة ، التي لا تسبب أى قدر من الحساسية الدينية ، تمكن من معالجة أسلوب القرآن ، ودراسة « تخيلاته » ، دون أن يشعر بشيء من الارتباك أو الحرج الذى شعر به عبد القاهر . ومن هنا حدثنا الزمخشري عن « التشبيه التخيلي » وعن « الاستعارة التخيلية » في القرآن ، دون أدنى توتر أو اضطراب .

ومع ذلك فإن الزمخشري لم ينبج من القوم والهجوم ، للسمعة السيئة التي اكتسبتها كلمة التخيل . وإنما قال ابن المنير السني على الزمخشري لوم وتقريبا ، لاستخدامه كلمة لاتليق بوصف جلال القرآن . فإذا فسر الزمخشري — مثلا — قوله تعالى « وسع كرسيه السموات والارض » بأنه تخيل للعظمة فحسب ، قال ابن المنير (قوله ... إن ذلك تخيل للعظمة سوء أدب في الإطلاق وبعد في الإضرار ، فإن التخيل إنما يستعمل في الأباطيل وما ليست له حقيقة صدق . فإن يكن معنى ما قاله صحيحا فقد أخطأ في التعبير عنه بعبارة موهمة لا تدخل لها في الأدب الشرعي) (١) . ويقول ابن المنير في موضع آخر (أما إطلاقه التخيل على كلام الله تعالى فردود ولم يرد به سمع . وقد كثرا نكارنا عليه لهذه اللفظة) (٢) وفي موضع ثالث نسمع (إنما مخاطبون باجتئاب الألفاظ الموهمة في حق جلال الله تعالى وإن كانت معانيها صحيحة . وأى إيهاً أشد من إيهاً لفظ التخيل) (٣) ويمضى ابن المنير على هذه الوتيرة متعباً الزمخشري كلما استخدم لفظة « التخيل » مما يشي بسوء الظن الذي كان يعتور الكلمة في استعمالها الأدبية .

(١) أحمد بن المنير : الاتصاف ؛ بهامش الكشاف للزمخشري ٢٩٢/١

(٢) المرجع السابق ٥٨٦/١

(٣) المرجع السابق ١٦٣/٣ وانظر ٤٠/٢

ولقد واجه حازم القرطاجنى كل الظلال السيئة التى تعتور التخيل الشعرى ،
وشعر أن عليه أن يتصدى للهجوم على المصطلح نفسه ، وينفى عنه ما يتهم به ، ويرد
على سوء فهم المتكلمين للشعر ، خاصة أولئك الذين قرنوا التخيل بالكذب ،
وافترضوا أن القول الخيل هو القول الكاذب بالضرورة . وبسبب ذلك كله
تجاهل حازم كل ما أبداه الفلاسفة من تقليل لشأن الشعر ، وألح على أن المقصود
بالأقاويل الشعرية إنما هو (استجلاب المنافع واستدفاع المضار ، ببسطها النفوس
إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد ، بما يخيل لها فيه من خير أو شر) (١) .
أما عن سوء فهم المتكلمين للشعر فيقول حازم (وإنما غلط فى هذا — فظن أن
الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة — قوم من المتكلمين لم يكن لهم علم
بالشعر ، لا من جهة مزاولته ، ولا من جهة الطرق الموصلة إلى معرفته . ولا معرج
على ما يقوله فى الشيء من لا يعرفه ، ولا التفات إلى رأيه فيه ، وإنما يطلب الشيء
من أهله ، وإنما يقبل رأى المرء فيما يعرفه . وليس هذا جرحا للمتكلمين ولا
قدحا فى صناعتهم ، فإن تكليفهم بأن يعلموا من طريقتهم ما ليس منها شطط) (٢)

لقد شعر حازم أن عليه أن يواجه صفة الكذب التى تلتصق عادة بالشعر ، خاصة
وأن نفى هذه الصفة عن الشعر يزيل كل ما يتعلق بمفهوم التخيل نفسه من سوء
ظن أو رية . ولقد حسم حازم الموقف — من وجهة نظره على الأقل — عندما
أخرج قضية الصدق والكذب من طبيعة الشعر جملة ، وركز على أهمية التخيل
ووظيفته فحسب ، وأظهر أن الجدل الطويل الذى دار حول صدق الشعر أو كذبه
إنما هو تباعد عن موضوع الشعر نفسه ، وخروج على طبيعة البحث النقدى ، بمعنى
أن الناقد — فيما يرى حازم — لا ينبغى عليه أن يتساءل عما إذا كانت القصيدة

(١) حازم القرطاجنى : منهاج البلاغ / ٣٣٧

(٢) المرجع السابق / ٨٦ — ٨٧ .

صادقة أو كاذبة ، وإنما عليه أن يتساءل — أولا — عن موقعها من الملقى ، وتأثيرها في انفعالاته ، وقدرتها على توجيه سلوكه ، طالما أن الغرض النهائي من الشعر هو التأثير الموجه للسلوك . ولقد أفاد حازم — في وضعه للقضية على هذا النحو — من اجتهادات الفارابي ومن ابن سينا بوجه خاص :

لقد انتهى الفارابي وابن سينا إلى التمييز بين التخيل والتصديق على أساس أن التصديق يراد به دلالة الكلام على حقيقة الشيء الموجود ، وينظر فيه إلى مطابقة الكلام لحال المقول فيه ، أما التخيل فإنه لا يقصد منه إلا التأثير النفسى للقول ذاته ، دون النظر إلى مطابقة ذلك القول لشيء خارج عنه . ويطور حازم هذه الفكرة ، فيرى أن صناعة الشعر إنما تقوم (على تخيل الأشياء التى يعبر عنها بالآقاويل ، وبإقامة صورها فى الذهن بحسن المحاكاة)^(١) . وإذا كان الأمر كذلك فإن مسألة التعارض بين التخيل والتصديق تصبح غير ذات موضوع فى دراسة الشعر ، لأن المقصود منه هو حسن المحاكاة وما يتبعها من تأثير فحسب . وإذا كان الشاعر يخيل الأشياء على ما هى عليه ، أو على غير ما هى عليه ، فإن القول الشعرى لا يقع — بالضرورة — فى طرف واحد من النقيضين اللذين هما الصدق والكذب ، إنما يقع تارة صادقا ، وتارة كاذبا ، ولا معول فى جودته وحسن تأثيره على صدقه أو كذبه ، لأن ما تقوم به صناعة الشعر — وهو التخيل — غير مناقض لواحد من هذين الطرفين (فلذلك كان الصحيح فى الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة ، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب ، بل من حيث هو كلام مخيل)^(٢)

(١) المرجع السابق / ٦٢

(٢) حازم : منهاج البلغاء / ٦٣

ومعنى ذلك أن الشعر إنما ينظر إليه من ناحية تأثيره لحسب. وإذا كان الأمر كذلك فيمكن أن تكون المقدمات الشعرية يقينية أو مشهورة أو مazonونة، فليس نوعها في حد ذاته بهام، إنما المهم هو قدرتها على التأثير بعد أن تصبح موضوعا للتخييل. وإذا كان الشعر يتميز عن البرهان والجدل والخطابة بما فيه من التخييل، فإنه يختص بقبوله للمقدمات المموهة الكاذبة (فيكون شعرا أيضا ما هذه صفته باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل، لا من جهة ما هو كاذب، كما لم يكن شعرا من جهة ما هو صادق، بل بما كان فيه أيضا من التخييل. فلاختصاص الشعر باستعمال المحاكاة في المقدمات الكاذبة ما يقصر على النسبة إليه كل كلام مخيل مقدماته كاذبة؛ فيقال: كلام شعري، إذ هو المختص باستعمال المقدمات الكاذبة من حيث يخيّل فيها أو بها، لا من حيث هي كاذبة. وإن شارك جميع الصنائع في ما اختصت به، وكان له أن يخيّل في جميع ذلك، فالتخييل هو المعبر في صناعته، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة (١).

ولكن يبقى السؤال الاساسى حول قيمة الصدق والكذب في ذاته. واضح أن الشعر يتوسل بالأقاويل الصادقة كما يتوسل بالأقاويل الكاذبة، ولكن أيهما أكثر قيمة؟ لقد حاول حازم أن يستبعد هذا السؤال من البحث النقدي، ولكنه وجد نفسه مضطرا إلى الإجابة عنه، لأن التخييل وإن كان يهدف إلى التأثير، فإن ذلك التأثير لن ينفصل عن مادة تؤدي إليه، وموضوع يساهم في تحقيقه. ولا مفر من البحث في قيمة مادة التخييل وموضوعها، من حيث كونها صادقة أو كاذبة. وهنا يجد حازم نفسه أميل إلى التصديق. ويقول ماموداه إن لا يريد أكثر من إثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر، ليدفع الشبهة الداخلة في ذلك على من ظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة، وهذا قول قاصد (لأن الاعتبار

(١) حازم: منهاج البلغاء / ٧١

في الشعر إنما هو التخيل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيهما اتلفت الاقاويل الخيلة منه فبالعرض (١). ولكن الذي لا شك فيه أن المعاني الصادقة هي أفضل ما يستعمل في الشعر لأنها تحرك النفوس إلى ما يراد منها تحريكاً أشد من تحريك الاقاويل البادية الكذب (وليس تحرك الاقاويل الكاذبة إلا حيث يكون في الكذب بعض خفاء، أو حيث يحمل النفس شدة ولها بالكلام لفرط ما أبدع فيه على الاتقياد لمقتضاه، وإن كان مما يكره ولا يصدق الحاضر عليه. ومع هذا فتحريكها دون تحريك الاقاويل الصادقة إذا تساوى فيهما الخيال وما يعضده، مما داخل الكلام وخارجه. فتحريك الصادقة عام فيها قوى، وتحريك الكاذبة خاص فيها ضعيف، وما عم التحريك فيه وقوى كان أخلق بأن يجعل عمدة في الاستعمال حيث يتأتى (٢).

وقد يضطر الشاعر إلى استعمال الاقاويل الكاذبة وما لا يوقع الصدق حين يريد تحسين قبيح أو تقييح حسن، أو حين يريد المبالغة في وصف شيء ناقص فيزيد النفوس إقبالاً عليه. وقد يرى الشاعر أن بعض (الأحوال المقدرة التي يتخيلها أهنأ من الأحوال التي وقعت له، فيبنى قوله على الحال الخيلة الممكنة دون الواقعة، ليكون الكلام بذلك أشد موقعا من النفس وعلوقاً بالقلب) (٣). قد يضطر الشاعر إلى كل ذلك أو غيره حسب ظروفه الواقعة ومقتضيات الأحوال الخارجية، ولكن تظل أفضل المواد المعنوية في الشعر هي ما كان صادقا ومشتهراً في نفس الوقت.

(١) حازم، منهاج البلغاء / ٨١

(٢) نفس المرجع / ٨٢

(٣) نفس المرجع والصفحة

والنتيجة الهامة التي تترتب على ذلك (أن قول من قال ، إن مقدمات الشعر لا تكون إلا كاذبة كاذب ... لأن ... المقدمات الصادقة أولى ما يستعمل في الشعر حيث يمكن ذلك ويكون الوضع والغرض لا تقا به. وما مثله في قصر الشعر على الكذب — مع أن الصدق أنجع فيه إذا وافق الغرض — إلا مثل من منع من حذى علة ما هو أشد له موافقة بالنسبة الى شكاته ، واقتصر به على أدنى ما يوافقه مع التمكن من هذا وذلك . فإن كان هؤلاء الذين رأيتهم هذا نفسوا على الشعراء وقوع الصدق في كلامهم ، فلا خلق أشد تقاسمة من هؤلاء ، وإن كان جرى عليهم سهو وغلط في ذلك ، فما أجدر هذه الفطر البشرية والفكر الإنسانية بذلك (١).

ومؤدى ذلك كله أن حازما وإن سلم بأن الشعر لا تعتبر فيه المادة من حيث ما هي عليه في ذاتها بل من حيث ما يقع فيها من تخيل ، فإنه يعود - مضطرا - الى تأمل قيمة المادة في ذاتها ، ويجعل للمعاني الصادقة المرتبة الأولى ، وما ذلك إلا لأن هذه المعاني أقوى أثرا في عملية التخييل ذاتها ، إذ أنها لاثير في الفكر معارضة تضعف أثر التخييل ، على نحو ما تفعل المعاني الكاذبة أو الأقاويل الظاهرة بالطلان ، ومن هنا يرى حازم أن أفضل الشعر هو ما حسنت محاكاته وهيأته ، وقويت شهرته وصدقه ، وخفي كذبه — إن وجد — وأردأ الشعر هو ما كان قبيح المحاكاة واضح الكذب (وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى ؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه ؛ لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه ، لأن قبح الهيئة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب ؛ وقبح المحاكاة يغطى على كثير من حسن المحاكاة أو قبحه ، ويشغل عن تخيل ذلك ، فتجمد النفس عن التأثر له ، ووضوح الكذب يزعمها عن التأثر بالجملة (٢) ،

(١) حازم : منهاج البلغاء / ٨٣

(٢) المرجع السابق / ٧٢.

وعليها ألا نخدع كثيراً بما يقوله حازم عن الصدق ، أو أن نعطيه أكثر مما يستحق . ونفرض في تقديره دون أن ننظر بعين الاعتبار إلى العوامل التي أدت إلى مثل هذه الأقوال . إن معالجة حازم للمشكلة ليست إلا معالجة جزئية ضيقة ، انحصرت في القشرة الخارجية لمشكلة الصدق والكذب ، دون أن تتفد من هذه القشرة إلى الجوهر الحقيقي ، وتواجه التهوين الأخلاقي والمعرفي من شأن التخييل الشعري . وإلحاق حازم على إمكانية استخدام الأقاويل الصادقة في الشعر ، وفائدتها للتخييل الشعري ، إنما هو من قبيل ردود الأفعال المعارضة لهجات الفقهاء والمتكلمين ، الذين أسرفوا في التحقير من شأن الشعر ، خاصة في معرض المقارنة بينه وبين القرآن ، أو في معرض تنزيه النبي ﷺ عن قول الشعر (١) . وإذا استبعدنا ما في ردود الأفعال التي تواجهها عند حازم من حماسة أو انفعال ، انتهى به إلى الهجوم العنيف على المتكلمين (٢) ، وجدنا حازماً يفهم التخييل الشعري على نحو ما فهمه الفارابي وابن سينا ، ويسلم — ضمناً — بكل الأسس المعرفية والأخلاقية التي هونت من قيمة التخييل الإنساني ، والتي تركت آثاراً ضارة على مفهوم التخييل الشعري نفسه . من هنا تقبل حازم فكرة اقتران التخييل الشعري بالإيهام القائم على مغالطة المتلقى واستدراجه إلى أمر من الأمور ، ولم يخالجه شك في أن الشعر

(١) راجع تفاصيل ذلك الهجوم عند : ابن فارس : الصحاح / ٢٢٩ — ٢٣٠ والزنجشري : الكشف ٥٩٢/٢ ، ٥١٤ والشريف الرضي : المجازات النبوية / ٦٩ — ٧٠ ، ٧٣ ، ١٣١ والبيان في مجازات القرآن / ٢٥٩ ورسائل ابن حزم / ٦٥ — ٦٧ والكلاعي : أحكام صنعة الكلام / ٣٢ — ٣٣ ، ٣٦ — ٣٩ والبطلوسي الإقتضاب / ١٥ والبلوي : ألف باء / ٦٥

(٢) راجع منهاج البلاء / ٨٦ — ٨٨ وقارن بتعليق إحسان عباس : تاريخ

قياس مؤلف من الخيالات^(١) . ولم يجد حازم غضاظة في القول بأنه (قد يعد
حذقا للشاعر اقتداره على ترويح الكذب وتمويهه على النفس وإعجالها إلى التأثير
به ، قبل إعمالها الروية في ما هو عليه . فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تخيله في
إيقاع الدلسة للنفس في الكلام)^(٢) . وهذا قول لا يفترق عما أشار إليه الفارابي
من مخادعة التخيل للمتلقى واستدراجه إلى أمر من الأمور ، قبل أن يدرك برويته
عقبى ما في ذلك الفعل .

وإذا كان حازم قد فهم التخيل على أنه تأثير في الانفعالات ، يستدرجها
ويوهمها بصواب ما يقوله الشاعر ويخيله ، فنن الطبيعي أن يجد حازم أوجها
لثبته بين الشعر والخطابة ؛ على أساس أن الغرض من كلتا الصناعتين واحد (وهو
إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتأثير بمقتضاه . فكانت
الصناعتان متواخيتين لأجل المقصد والغرض فيهما ، فلذلك ساع للشاعر أن يخطب
لكن في الأقل من كلامه ، وللخطيب أن يشعر لكن في الأقل من كلامه)^(٣) .
وعلى هذا الأساس يصبح الشاعر الذي يراوح في معانيه بين القول الخطابي والشعري
أفضل من غيره الذي لا يراوح . ألم يقل الشاعر :

وما الشعر إلا خطبة من مؤلف يحىء بحق أو يحىء بباطل

ولا بد أن نفترض — بعد ذلك كله — أن حازما كان يسلم بنفس المبدأ
الذى ألح عليه الفلاسفة وهو ضرورة خضوع التخيل الشعري للعقل ، وتناغمه مع

(١) راجع حديث حازم عن خصائص القياس الشعري في منهاج البلاغة /

٨٥-٨٦

(٢) المرجع السابق / ٧١-٧٢

(٣) المرجع السابق / ٣٦١

قواعد المنطق . وهو اقتراض يدعنه ما يذهب إليه حازم من ضرورة التأكد من صحة المعاني وسلامتها من الاستحالة والتناقض ، وتعرضه لوجوه التدافع العقلي بين المعاني ، ولكمال المعاني وتقصها من حيث القسمة أو الترتيب أو التداخل أو الغموض والإشكال . وينتهي الأمر بحازم إلى محاسبة الشعر بمعايير منطقية خالصة ، من مثل معيار التقابل بين المعاني على أساس من الإضافة أو التعداد ، أو العدم والقنية ، أو السلب والإيجاب (١) . وبذلك يصبح قول شاعر مثل عبد الرحمن القص :

أرى هجرها والقتل مثلين فاقصروا ملاءكم فالقتل أعفى وأيسر
من قبيل التناقض المعيب ، لأنه ساوى بين الهجر والقتل ، ثم عاد وجعل القتل أعفى وأيسر . وهذا تناقض واضح من وجهة النظر المنطقية الخالصة .

— ٧ —

وأخيراً يمكننا أن نحصر فاعلية الخيال الشعري في التصور القديم من خلال مبدأين أساسيين هما : العقلانية والحسية . أما المبدأ الأول فيرتبط بالقوة الفاعلة في العملية الشعرية ، وهي العقل الذي يضبط الخيلة لحظة تشكيلها للصور الفنية ، وينمها من الزلل والانحراف . وأما المبدأ الثاني فيرتبط بمادة الفعل ، أي بصور المحسوسات التي اختزنتها الذاكرة بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الإدراك المباشر . ولقد ترتب كلا المبدأين على مجموعة من الإعتبارات ، كما أدى كلاهما إلى مجموعة من النتائج .

(١) حازم : منهاج البلغاء / ١٣٧ وقارن بقدامة : نقد الشعر / ١٢٠

وعلى الرغم من أن مفهوم الخيال الشعري لا يتضح عند النقاد والبلاغيين بنفس القدر الذى يتضح به عند الفلاسفة ، إلا أن هذين المبدئين كانا بمثابة مسلمة عامة تقبلها كل من شارك فى تشكيل المفاهيم الأساسية فى موروثنا النقدي والبلاغى . ومن هنا كانت عقلانية التخيل عند الفلاسفة ومن لاذ بهم مثل حازم تلتقى مع مفهوم الصنعة الذى شاع فى كتابات البلاغيين والنقاد منذ القرن الثالث للهجرة . ولا شك فى أن الإلحاح على ربط العملية الشعرية بالعقل وما ترتب على ذلك من ربطها بالمنطق عند الفلاسفة إنما هو أمر ينسجم مع التصور النقدي العام ؛ أعنى ذلك التصور الذى يرى أن الشعر صناعة قولية لها قواعدها وأصولها الصارمة ، التى تكتسب بالدربة والمران والدرس .

ويشير مفهوم الصنعة — على هذا النحو — إلى القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورهما بواسطة فعل خاضع للوعى والتوجيه^(١) . وقد كان القدماء يعبرون عن ذلك بقولهم (الصناعة بالإطلاق ، هى قوة للنفس ذاعلة بإمعان مع تفكر وروية فى موضوع من الموضوعات ، نحو عرض من الأعراض)^(٢) . والشاعر — بهذا المفهوم — صانع ماهر ينتج من أجل مستمعين ، وتهدف مهارته إلى إحداث تأثير خاص — أو تخيل — فى أذهانهم . بمعنى أن الشاعر لا يكتب من أجل نفسه أولاً ، وفى موضوعات تكشف عن مواقفه الذاتية الخاصة من الحياة أو الواقع ، وإنما يكتب — فى المحل الأول — من أجل آخرين ، وفى موضوعات

(١) راجع كولنجوود : مبادئ الفن / ٢٣ وانظر عبد العزيز الأهوانى : ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار فى الشعر / ٥٩ وما بعدها وعبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبى / ٦٢ وما بعدها .

(٢) أبو حيان التوحيدي : المقابسات / ٣١٤

تفرض عليه ، دون أن يكون بينه وبينها — في أغلب الأحيان — علاقة إنسانية لها خصوصيتها وتفردا . والتخطيط — في ظل هذا المفهوم — سابق على التنفيذ ، والوسائل منفصلة عن الغايات ، والشكل منفصل — بدوره — عن المحتوى أو المضمون (١) . ويصبح الشاعر — في النهاية — صانعا ماهرا ، يتعامل مع مادة منفصلة عنه كل الانفصال ، مثلما يتعامل النجار مع الخشب ، أو الصانع مع المعدن (٢) . وكما يتعلم الصانع حرفته عن طريق المران والدربة ، كذلك الشاعر يجب عليه أن يتعلم كيفية صنع شعره عن طريق الحفظ والرواية ، والمران والممارسة (٣) والرجوع إلى القواعد الصارمة التي لا تزيد عن كونها مأخوذة من تجارب أسلافه من الشعراء القدماء .

وتلعب الذاكرة في ظل هذا الفهم للشعر دورا لافتا ، ذلك أن حدة الذاكرة وقوتها علامة من علامات الفحوالة والتفوق ، ومظهرا من مظاهر الحدق والتميز . ولقد كان الناقد العربي ملتفتا إلى هذه الحقيقة منذ فترة مبكرة ؛ فقرن صفة الفحوالة برواية أشعار العرب (٤) ، وقرن الحدق بالقدرة على الإفادة من التجارب السابقة وتوليدها . وألح الناقد العربي — في ذلك الصدد — على حاجة الشاعر المحدث

(١) أنظر — على سبيل المثال — ابن طباطبا : عيار الشعر/ ٥-٧

والعسكري : الصناعتين / ١٣٢، ١٣٩ ورسائل اخوان الصفا/ ٣/ ١٠٨

(٢) انظر على سبيل المثال - قدامة : نقد الشعر/ ٤

(٣) يقول مسكويه (إن الصناعات لا يكتفى فيها بالعلم المتقدم ، والمعرفة السابقة بها ، حتى يضاف إلى ذلك العمل الدائم ، والارتياض الكثير ، وإلا لم يكن الانسان ماهرا) أبو حيان التوحيدى : الهوامل والشوامل/ ١/ ٢٧٢

(٤) راجع الجاحظ : البيان والتبيين ١/ ٩ وابن رشيق : العمدة ١/ ١٩٧ - ١٩٨

الملاسة إلى الرواية والحفظ (١). ويقترن هذا الإلحاح بالتصور الصناعي للشعر .
ذلك لأن الشاعر المحدث عندما يقرأ أسلافه ويحفظ أشعارهم ، تتراكم في ذاكرته
مادة ضخمة ، يتمكن معها من أن ينظم في أى غرض يريد ، ومن أن يولد أى
معنى يشاء .

والتذكر - فيما يقال - إنما هو إحضار صور الذاكرة إلى قوة الخيال ،
حيث يعاد تركيبها وتشكيلها (٢) ، أما الحفظ فهو إثبات الصور في النفس (٣) ،
ومنذ القرن الثالث ونحن نصادف بعض الأسئلة الهامة ، حول أهمية الذاكرة
وموضوعها ، يطرحها رجال يهتمون بالأدب اهتماما لا يقل عن اهتمامهم بالفلسفة
أو التفلسف . فيتساءل الجاحظ - في رسالته الترييع والتدوير - عن الأسباب
التي تجعلنا (نتذكر الشيء المهم فلا نقدر عليه ، حتى ندعه يأسا منه ، ونحن أجمع
ما نكون تدبرا ، ثم يعارضنا ويخطر على بالنا في حال شغل أو حال نوم ،
ونحن أسى ما نكون عنه ، وأقل ما نكون احتفالا به ؟) ، ولكن الجاحظ
لا يقدم إجابة على السؤال ، وفي القرن الرابع يلتقي نفس السؤال بنفس الألفاظ
على مسامع أبي سليمان المنطقي أستاذ أبي حيان التوحيدي ، فيحاول
أبو سليمان الإجابة بردنا إلى طبيعة النفس الناطقة ، وعدم خضوعها لإرادة
الإنسان ، لأنها مالكته ومديرته ، فهي تذكره بالأشياء إذا أرادت ،
وتغافل عن تذكيره إذا عرض لها عارض يشغلها (٤) ، ويتساءل أبو حيان
التوحيدي عن ولع الشعراء بالطيف ، وتذكرهم الدائم لصور معشوقاتهم

(١) راجع الجرجاني : الوساطة / ١٥ - ١٦ وابن رشيق العمدة / ٩٦ - ٩٧

(٢) أبو حيان : الهوامل والشوامل / ٣٥٢ - ٣٥٣

(٣) أبو حيان : المقابسات / ٣١٢

(٤) أبو حيان : مثالب الوزيرين / ٢٩٧

وتخيلهم لها في لحظات النوم أو اليقظة ، ويتولى مسكويه الإجابة عن التساؤل بقوله : (الطيف هو اسم لصورة المحبوب إذا حضت النفس في قوتها المتخيلة ، حتى تكون تلك الصورة نصب عينه وتجاه وهمه كلما خلا بنفسه ، وهذه حالة تلحق كل من لهج بشيء فإن صورته ترسم في قوته هذه التي تسمى المتخيلة ... فإذا تكررت هذه الصورة على المحبوب على هذه القوة انتقشت فيها ولزمتها . فإذا نام الإنسان أو استيقظ لم تخل من قيام تلك الصورة فيها) (١) ، قد لا تشبع هذه الإجابة نهم أبي حيان في التعرف على كل جوانب الموضوع ، ولكنها - على الأقل - تضيء بتقدير لافت لما تلعبه الذاكرة ، ولما يقوم به التذكر .

ولا أدل على الإحساس بأهمية الذاكرة مما يقوله حازم من أنه لا يكمل لشاعر قول الشعر على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة ، وقوة مائزة ، وقوة صانعة (فاما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة ، بمنزلة بعضها عن بعض ، محفوظا كلها في نصابه . فإذا أراد - الشاعر - مثلا - أن يقول غرضاً ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك ، وجد خياله اللائق به قد أهبط له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مرتبة فيها ، على حد ما وقعت عليه في الوجود ، فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها . وكثير من خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات غير منتظمة التصور ، فإذا أجال خاطره في أوصاف الأشياء وخیالاتها اشتبهت عليه واختلطت ، وأخذ منها غير ما يليق بمقصده وبالموضع الذي يحتاج فيه إلى ذلك . وكان المنتظم الخيالات كالناظم الذي تكون عنده أنماط الجواهر مجزأة محفوظة المواضع عنده ، فإذا أراد أي حبر شاء على أي مقدار شاء ، عمد إلى الموضع الذي يعلم أنه فيه فأخذه منه ونظمه ، وكذلك من كانت خيالاته وتصوراته منتظمة متميزة فانه يقصد بملاحظة الخاطر منها إلى

(١) أبو حيان . الهوامل والشوامل / ٣٠٦

ما شاء فلا يعدوه . والمعتكر الخيالات كناظم تكون جواهره مختلطة ، فإذا أراد حجرا على صفة ما تعب في تفتيشه ، وربما لم يقع على البغية ، فنظم في الموضوع غير ما يليق به ، والمعتكر الخيالات في هذه الحالة أجدر بطول السدر لكون الأشياء التي في الحس أوضح من التي في التصور والذهن (١) .

وما يقوله حازم - في هذا النص - هام كل الأهمية ، خاصة أنه يكاد يكون الحديث الوحيد العميق الذي يمكن أن نصادفه في الموروث النقدي . ومما لا شك فيه أن الذاكرة هي الجذر الاساسي الذي لا يمكن أن يوجد تخيل شعري بدونه ، غير أنها ليست هي العامل الأول والآخر في عملية الخلق الشعري ، فثمة عوامل متعددة تتداخل في العملية ، ويتفاعل كل منها مع الآخر (١) . هذا إلى جانب أن الصور التي تأتي من قراءات الشاعر لا تشكل إلا جانبا واحدا من صورهِ فحسب ، إذ أن صورهِ تنبع من كل حياته المرهفة منذ طفولته الباكرة ، ولكن علينا أن نلاحظ أن مفهوم الذاكرة في الموروث يختلف كل الاختلاف عن مفهومها المعاصر . الذاكرة في الموروث - وكما هو واضح عند حازم - أشبه بمستودع هائل يختزن فيه الشاعر كل ما قرأه على الخصوص ، وكما يقوم المستودع بالحفظ . فحسب ، دون أن يتأثر أو يؤثر فيما يحفظه ، كذلك الذاكرة لا تتدخل فيما تحفظه ، إنها سلبية تماما . ولكنها - في المفهوم المعاصر - تقوم بوظائف بالغة الفعالية . يشبهها البعض بثير عميق ، تغوص فيه كل جزئيات التجربة - أي كل ما قرأه الشاعر أو سمعه أو شعر به أو لمسه .. الخ - فتقارب وتتأبر وتتغير وتثرى ، عن طريق بعض العمليات الكيميائية للتداعي والاختيار والتأكيد . قد نقول إن الخيال

(١) حازم : منهاج البلغاء / ٤٢ - ٤٣

George whalley, Poetic Process, P.64 (r)

— أو المنخلة لو استخدمنا المصطلح القديم — هو الذى يقوم بكل هذه العمليات الكيميائية ، ولكن شاعرا معاصرا مثل ستيفن سبندر يرى أن الخيال نفسه ليس إلا عملا من أعمال الذاكرة ، ذلك لأن قدرتنا على التخيل ليست إلا قدرتنا على تذكر ما قد مررنا به من قبل ، وتطبيقه على موقف مختلف (١). ومن هنا كان ناقد مثل (Whalley) لا يرى أى سبب لفصل الخيال عن الذاكرة . أى أن الذاكرة حافظة ومنظمة ومبتكرة على السواء . ولكن تنظيمها وابتكارها ليس فعلا ظاهرا أو واضحا ، وإنما هو فعل يحدث فى عتبات اللاوعى .

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الذاكرة لا تخزن الصور لحسب وإنما تصهرها وتغير من طبيعتها لتشكّل منها أنماطا جديدة فريدة فى نوعها . (٢). ولكن الذاكرة لا تحفظ. ، وبالتالى لا توحد أو تصهر ، إلا الصور الهامة لحسب ، أعنى تلك الصور التى استقبلناها بأهمية أثناء عملية الإدراك . يقول دلاكروا (De Lacroix) إن الذاكرة لا تبقى إلا المشاعر التى تحركنا . ويعلق هو إلى على ذلك بقوله : إن هذه المشاعر هى الصور التى تمكث فى الذاكرة ، وتقحم نفسها فى القصيدة بدون استئذان ، وبدون إرادة واعية ، بل إنها قد تتداعى رغم أنف الشاعر. أما الصور التى لا تولجها الذاكرة فى العملية الشعرية فهى تلك التى لم يهتز الشاعر لشحنتها العاطفية لحظة إدراكها ، وهى تظل — إذا مكثت فى الذاكرة — خاملة ، بعيدة عن عملية الاسترجاع أو التداعى (٣) .

وعندما نعود إلى الموروث النقدى فإتسا ان نجد إلا ما يقوله حازم من أن

(١) Stephen Spender : The Making of A Poem; The Creative Process, pp.121—122

George Whalley, op. cit. pp.78—79. (٢)

Ibid, p.٤0. (٣)

ذاكرة الشاعر — أو قوته الحافظة — أشبه بالإدراج التي ترتب فيها الأشياء وتحفظ لحسب . ولو تركنا حازما إلى أقرانه وأسلافه من النقاد والبلاغيين فإننا لن نجد لديهم نصوصا على قدر من الدقة والعمق مثلما نجد عند حازم . ولكننا — على الأقل — سنجد إلحاحا على الحفظ ، وتميزاً للشاعر الحاذق بأنه ذو ذاكرة قوية ، تمكنه من الإفادة من تجارب أسلافه من الشعراء . ولن نجد عند حازم أو عند أقرانه أو أسلافه نصوصا تتحدث عن الذاكرة من زاوية تقدر علاقتها الحميمية بالمشاعر والانفعالات التي يعانيناها الشاعر لحظة كتابة القصيدة ، أو تلتفت إلى ما يمكن أن يكون لبعض التجارب من تأثير خاص على الشاعر يجعله أميل إلى إبرازها في شعره . والنص الذي ذكرناه لمسكويه عن الطيف يكاد يكون من قبيل الاستثناء الذي لا يتكرر أو يعمق .

إن ذات الشاعر المتفردة ونشاطه الداخلي الخلاق أمر مستبعد تماما بالنسبة لموروثنا البعدي ، الذي ينظر إلى الشاعر من حيث علاقة التبعية التي تربطه بأسلافه ، ومن حيث مطابقة شعره للمقتضيات الخارجية . وحدة التذكر ، وقوة الحفظ ، وكثرة الرواية - في هذه الحالة — مظهر لحرفية الشاعر الصانع ، وأداة من أدوات الهامة في عملية التوليد ، التي انزلق إليها أغلب شعراء العرب ، بعد أن تباعدت به الظروف الاجتماعية عن العوالم الداخلية لقائله وناظميه .

لقد كان «التوليد» (١) حلا للأزمة التي واجهها الشاعر المحدث ، بعد أن التزم بموضوعات أسلافه وأغراضهم ، وبعد أن فرضت عليه هذه الأغراض والموضوعات فرضا صرفه عن الإهتمام بذاته الخاصة ، وتأمل عالمها الرحب وما يموج فيه

(١) التوليد هو (أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة ، فلذلك يسمى التوليد) ابن رشيق : العمدة ١٧٦/١

من مشاعر وإنفعالات . وطالما أن الشاعر المحدث قد حصر نفسه في أغراض
أسلافه وموضوعاتهم ، وفرض عليه أن يلتزم بأساليبهم في التعبير وطرائقهم في
التناول ، فلا بد أن يضيق المجال أمامه . ولا مفر من أن يسلك الشاعر أحد
طريقتين : إما التكرار الساذج الذي يسقط قيمته كشاعر مطالب بالابتكار ؛ وإما
التوليد الذي يخرج من مأزق التكرار إلى أفق أوسع فيما يسمى بحسن
الإنباع ، (١) .

ولقد وصف ابن طباطبا هذه الأزمه التي واجهها الشاعر المحدث عندما قال
(والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد
سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلاصة ساحرة ؛ فإن أتوا
بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربح عليها لم يلق بالقبول ، وكان المطرح المملول...
والشعراء في عصرنا إنما يحاؤون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم
ويديع ما يغربونه من معانيهم ، وبلغ ما ينظمونه من الفاظهم) (٢) .

ولقد حولت عملية التوليد هذه الشعر العربي — شيئا فشيئا — إلى جهد
صناعي خالص ، يخضع للوعى مثلما يخضع للتوجيه . وتواصل في أذهان الغالبية
من الشعراء والبلغاء والنقاد أن تفوق أي شاعر على غيره إنما هو أمر مرتبط
بمدى ما يبذله ذلك الشاعر من جهد عقلي ، سعيا وراء المعنى المبتكر أو المخترع .
وطالما أن التوليد قد أصبح منحصرا في التعامل مع مادة قديمة ، فلا بد أن يبرز

-
- (١) حسن الإنباع (هو أن يأتي المتكلم إلى معنى اخترعه غيره فيحسن إقباعه
فيه ، بحيث يستحقه بوجه من وجوه الزيادات التي توجب للمتأخر إستحقاق
المعنى المتقدم) ابن أبي الأصبع : تحرير التعبير / ٤٧٥
(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر / ٨-٩

دور الذاكرة التي تستوعب الشعر القديم ، وتحفظ في مستودعها القدر الكبير منه ، مما يتيح لصاحبها مادة وفيرة يولد منها ما يشاء في أى غرض أو موضوع يفرض عليه . وبذلك يصبح الإلحاح على الذاكرة وحاجة المحدث إلى الرواية والحفظ جانباً من جوانب مفهوم صناعى متأصل .

لهذا كله لم يستكف النقد العربى — فى كل عصوره — السرقة الحاذقة ، بل كان يقدرها ولا يخفى إعجابه بها . إن المعانى — فيما يقال — مطروحة أمام الشاعر ، يصادف الكثير منها فى أشعار سابقه ، وكل ما عليه أن يتأملها ويتدارسها ثم يحاول إعادة صياغتها (كالصائغ يذيب الذهب الفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه) (١) . وهكذا كلما أراد الشاعر المحدث أن يقول الشعر نظم النتائج التي أفادها من النظر فى الأشعار القديمة ، فيكون شعره مزيجاً تركب من أخلاط متعددة . على أن سالك هذه السبيل يحتاج — فيما يقول ابن طباطبا — إلى إلفاف الحيلة وتدقيق النظر فى تناول المعانى واستعارتها وتلييسها ، حتى تخفى على نقادها والبصراء بها ، فينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها (٢) . والعملية على هذا النحو شبيهة — فيما يقول ابن الأثير — بمسائل الحساب المجهول من الجبر والمقابلة (فكما إنك إذا وردت عليك مسألة من المجهولات تأخذها وتقلبها ظهراً لبطن ، وتنظر إلى أوائلها وأواخرها ، وتعتبر أطرافها وأوساطها ، وعند ذلك تخرج بك الفكرة إلى معلوم ، فكذلك إذا ورد عليك معنى من المعانى ينبغى أن تنظر فيه كنظرك فى المجهولات الحسابية) (٣)

(١) نفس المرجع ٧٨/

(٢) نفس المرجع / ١٠ ، ٧٦ — ٧٨

(٣) ابن الأثير : المثل السائر ٣٦/٢ وانظر كذلك ١٣٢/١ ، ١٦١

ومن الطبيعي أن يزداد الإلحاح على الذاكرة كلما توغلنا في المصور المتأخرة من الموروث النقدي وتباعدت الشقة بين الشاعر العربي والمعاناة الحقيقية والمخلصة لتجارب الحياة من حوله ، واستغرق الشاعر أكثر من ذي قبل في دواوين أسلافه حافظاً ومتأملاً ومولداً . وهكذا حتى نصل إلى حازم القرطاجنى - فى القرن السابع - الذى يبلور كل التقاليد السابقة عليه ، وينتهى إلى القول بأنه لا يكمل لشاعر قول الشعر على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظه ، وقوة مائزته ، وقوة صانعة . صحيح أن حازماً - فى النص الذى ذكرناه منذ قليل - لم يلح على الذاكرة من حيث استيعابها مادة الشعر القديم . ولكن حديثه عن طرق العلم باستثارة المعانى من مكانها واستنباطها من معادنها يكمل لنا تصوره لفاعلية الذاكرة عند الشاعر ، ويجعلنا نتيقن من أنه تصور لا يخرج - فى حدوده العامة - عن التصور الصناعى السائد . إن إحدى طرائق اقتباس المعانى الهامة عند حازم تتمثل فيما يسميه ببحث الفكر فيما يجرى من الكلام بجرى النظم أو النثر أو التاريخ أو الحديث أو المثل . فيبحث الشاعر فى ذلك كله ويتأمل على النحو الذى يتمكن معه من (إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغير ، أو يورد معناه فى عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل ، إلى مكان أحق به من المكان الذى هو فيه ، أو يزيد فيه فائدة فيتممه أو يتمم به أو يحسن العبارة خاصة ، أو يصير المنشور منظوماً ... فأما من لا يقصد فى ذلك إلا الارتفاق بالمعنى خاصة ، من غير تأثير من هذه التأثيرات فإنه البكى الطبع فى هذه الصناعة ، الحقيق بالإقلاع عنها ، وإراحة خاطره بما لا يجدى عليه غير المذمة والتعب) (١) وشعر حازم نفسه خير شاهد على هذه العملية التى يصفها . ومن يقرأ ديوانه لن يجد فى شعره

(١) حازم : مناجى البلقاء / ٣٩

إلا تلفيقا ذكيا لمادة الشعر القديم ، التي كد حازم فكره في توليدها ، سعيًا وراء المعاني المبتكرة ، التي يصفها بأنها (١).

بنت فكر لا نظير لها صاغها من لا نظير له

* * *

أبكار أفكار رخم لفظها عادت لها عذاري مسلم

وكما يعنى ذلك كله أن الذاكرة هي إحدى أدوات الشاعر الصانع وأهم مصادره في التصور النقدي العام ، فإنه يعنى بالمثل أن العقل هو جماع أدوات الشاعر . وعلينا ألا ننسى إشارة حازم إلى ما يسميه بالقوة المائزة التي يميز بها الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب ، والقوة الصانعة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات الصناعة في الشعر (٢) .

ومنذ أوائل القرن الرابع كان يقال إن للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه ، فمن تعصت عليه أداة من هذه الأدوات لم تكمل له صناعة الشعر وظهر الخلل فيما ينظمه . من هذه الأدوات التوسع في علم اللغة ، والرواية لفنون الآداب ، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه ، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكايتها وأمثالها (وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي تتميز به الأضداد) (٣) . وإذا كان الأمر كذلك فإن عيار الشعر لن يتمثل في قدرة الشاعر على خلق استجابة وجدانية لدى القارئ فيما يتعلق بالتجربة المعبر عنها وإنما يتمثل في (أن يورد

(١) ديوان حازم / ١٨٧ ، ١٩٧

(٢) منهاج البلغاء / ٤٣

(٣) ابن طباطبا : عيار الشعر / ٥

على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو وافٍ ، وما بجه وتفاء فهو ناقص (١) .
ولا مفر من تقبل هذا المعيار طالما أن قيسم الكلام - فيما يقال - هو (العقل ،
وزينته الصواب) (٢) .

ولن نجد ما يخالف ذلك عند رجال القرن الخامس أمثال المرزوقي الذى
يردد الأصداء السابقة عليه قائلا (فعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم
الثاقب ، فإذا انعطف عليه ... خرج وافيا ، وإلا انتقص بمقدار شوبه) (٣)
أما عيار الوصف فهو الإصابة فى الذكاء وحسن التمييز (٤) . ولا يفرق ذلك عما
يقول ابن سنان من أن المعانى (معيارها العقل والعلم وصفاء الذهن) (٥) ، إن
النظم الذى يتوآصفه البناء وتتفاضل فيه مراتب البلاغة (صنعة يستعان عليها
بالفكرة لا محالة) (٦) ، وهل يشك أحد - فيما يقول عبد القاهر - فى أن أى
شاعر لا يمكن أن يتوصل إلى معنى مبتكر إلا بعد أن (تحمل فيه المشقة الشديدة ،
وقطع إليه الشقة البعيدة ، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص ، وأنه لم ينل المطلوب
حتى كابد منه الامتناع والاعتياص . ومعلوم أن الشئ إذا علم أنه لم ينل فى أصله إلا بعد
التعب ، ولم يدرك إلا باحتمال النصب ، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر / ١٤

(٢) ابن رشيق العمدة / ١٦٥

(٣) المرزوقي : شرح الحماسة ٩/١

(٤) نفس المرجع والصفحة

(٥) ابن سنان : سر الفصاحة / ٢٢٦

(٦) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٣٦

تعظيمه وأخذ الناس بتفخيمه ، ما يكون لمباشرة الجهد فيه ، وملاقاة الكرب
دونه (١) .

ونحن لا نرفض — بالتأكيد — الجهد الذهني الذي يبذله الشاعر في كتابة
شعره ، بل لعلنا نحترم الشاعر الذي يضني نفسه أكثر مما نحترم الشاعر الذي يطرح
علينا كل ما تجود به قريحته . ولكن الإلحاح على الجهد الواعي المبذول وحده
لا يمكن أن يفهم إلا على أنه تغافل عن الجوانب اللاواعية التي لا يمكن أن يقوم
الشعر دونها . فإذا أضفنا إلى ذلك التجاهل الواضح للجانب الذاتي من الشعر ،
وكل ما يتصل به من مشاعر وانفعالات انسانية لها خصوصيتها وتفردتها ، فإن
الشعر لن يصبح إلا محض صناعة قابلة للتعلم ، بغض النظر عن الحساسية الفاتقة
أو القدرة التخيلية اللافتة التي يتميز بها الشاعر ، والتي نسميها عادة بالموهبة .

وليس الشعر — بالتأكيد — مجرد صناعة تستفاد بالتعلم أو معرفة القواعد
(فإذا عرف الإنسان طريقه صح منه العمل له وأمكنه نظمته) (٢) أو أن الشعر (ليس
فيه ما يخرق العادة ويخرج عن العرف ، بل يمكن استدراكه بالتعلم والتدرب به
والتصنع له ... وله طريق يسلك ، ووجه يقصد ، وسلم يرتقى فيه إليه ، ومثال
قد يقع طالبه عليه) (٣) . قد يكون الأصل في الشعر هو الطبع — كما يقال —
قبل أن يكون آلات للصناعة ، وصحيح أنه (متى لم يكن ثم طبع لم تفد تلك الآلات
شيئاً البتة ، فمثل الطبع كمثل النار الكامنة في الزناد ، ومثل الآلات كمثل الحراق

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ١٢٣

(٢) الباقلائي : اعجاز القرآن / ٦٢

(٣) المرجع السابق / ١٦٨

والحديدية التي يقدح بها ، ألا ترى أنه إذا لم يكن في الزناد نار لا يفيد ذلك الحراق ولا تلك الحديدية شيئاً (١) .

ولم تكن فكرة الطبع — شأنها في ذلك شأن الجوانب الذاتية للشعر — غائبة عن الناقد العربي ، خاصة في المراحل المبكرة من تاريخ النقد (٢) . ولكننا كلما خلفنا القرن الثالث وراءنا لاحظنا ازدياد تفاؤل الناقد القديم عن هذه الجوانب . وبدلاً من أن يقدر الناقد أو البلاغي دور الانفعال الإنساني الأصيل المتفرد في صناعة الشعر ، والذي أثنى التعبير عنه أحد الفقهاء المتقدمين عندما قال (لا بد للمصدر أن ينفث) (٣) ، وأشار إليه شاعر مثل الخليل بقوله (من لم يأت شعره من الوحدة فليس بشاعر) (٤) . أقول بدلاً من أن يقدر الناقد أو البلاغي دور الانفعال الإنساني في الشعر نجده يقدر الجهد الحرفي المبذول ، وإن لم يكن وراءه أي رصيد من المشاعر والانفعالات الإنسانية . ومع مضي الزمن وتحول الشعر العربي نفسه إلى صنعة باردة ، نتيجة توظيفه في غايات اجتماعية مباشرة تتحول فكرة الطبع نفسها ويتغير مفهومها . وبعد أن كان الطبع مرادفاً للحساسية الفطرية

(١) ابن الأثير : الجامع الكبير / ٦

(٢) راجع الجاحظ : البيان والتبيين ٤٦/١ ، ٨٣ — ٨٤ ، ٩٦ — ٩٧ ، ٢٠٦ — ٢ / ٩ ، ١٣ ، ٣٢٠ — ٣ / ٢٨ وابن المدير : الرسالة العذراء : رسائل البلغاء / ٢٤٠ ، ٢٤١ وابن قتيبة : الشعر والشعراء ٧٨/١ ، ٨٠ ، ٨١ وابن المعتز : البديع / ١٤ والمرزباني : الموشح / ٤٦ ، ٥٦

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين ٤٦/١

(٤) ابن رشيق : العمدة ٩٠ / ١

التي تدفع صاحبها إلى التعبير عما يعانيه . يصبح الطبع قرين التعلم واستكمال النفس
لآلات الصنعة . ويقال (النظم صناعة آلتها الطبع . والطبع هو استكمال للنفس
في فهم أسرار الكلام ، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام
الشعري أن ينحى به نحوها ، فاذا أحاطت بذلك علما قويته على صوغ الكلام
بحسبه عملا) (١) .

(١) حازم : منهاج البلغاء / ١٩٩

الفصل الثاني

الأنواع البلاغية للصورة

٢- المصداق التاريخي

أسهمت ثلاث بيئات في توضيح الأصول الأولى لمبحث الأنواع البلاغية للصورة الفنية: بيئة اللغويين، ثم بيئة المتكلمين، وأخيراً بيئة الفلاسفة من شراح أرسطو بوجه خاص. وهذه البيئات الثلاث حددت معاً مجرى البحث في الأنواع البلاغية للصورة، وصيغته — منذ البداية — بطوابع خاصة ومبهمات ثابتة لم تفارقه في أية مرحلة من تاريخه. بل إن هذه البيئات — فيما أرى — هي التي أرست الدعائم الأولى التي قام عليها الموروث البلاغي والنقدي كله.

أما بيئة اللغويين فهي البيئة الأقدم زمنياً، إذ أن جهودها تبدأ في الظهور والإثمار منذ النصف الأول من القرن الثاني للهجرة، وبفضل علماء مثل أبي عمرو ابن العلاء (١٤٥ هـ تقريباً) ويونس بن حبيب (١٨٢ هـ تقريباً) والخليل ابن أحمد (١٧٥ هـ تقريباً) وسيبويه (١٧٧ هـ تقريباً)، الذي يذهب البعض إلى عده المؤسس الأول للبحث البلاغي، استناداً إلى ما ورد في الكتاب، من ذكر لبعض الملاحظات الأسلوبية التي أدرجت — فيما بعد — في علمي المعاني والبيان^(١). ومهما يكن من أمر، فإن اللغويين هم أصحاب الملاحظات الأولى

(١) راجع أحمد مصطفى المراغي: تاريخ علوم البلاغة / ٤٣ - ٥٧

التي مهدت الطريق أمام غيرهم ، وخاصة المتكلمين (١) ، وحسبنا أن نشير إلى المكانة التاريخية التي يحتلها كتاب « مجاز القرآن » لأبي عبيدة (- ٢٠٨ هـ تقريباً) أو كتاب « فحوة الشعراء » للأصمعي (- ٢١٦ هـ تقريباً) — وهو الأساس الذي بنى عليه ابن سلام فكرة الطبقات (٢). والكتابان من النصف الأخير من القرن الثاني للهجرة .

أما بيئة المتكلمين فهي تبدأ أساساً بجهود المعتزلة في الدفاع عن العقيدة الإسلامية ، وما صاحب هذه الجهود من دراسات لموضوعات البلاغة وقضاياها النقد ، ولقد تبلورت الدراسة البلاغية عند المعتزلة نتيجة لعاملين كبيرين : أما أولهما فيتصل بدراسة القرآن نفسه ، وتبين حقيقة إعجازه ونظمه ، وتأمل المشكلات الأسلوبية الخاصة التي قد تعترض عملية التلقى لهذا النص ، وفي هذا الجانب تبرز جهود النظام (٢٢١ هـ أو ٢٣١ هـ) والجاحظ (- ٢٥٥ هـ) وغيرهما من أعلام المعتزلة في النصف الأول من القرن الثالث ، أما العامل الثاني فيتصل بالغاية من تعلم البلاغة نفسها ، فالبلاغة عندهم عنصر هام في الإقناع الذي هو غاية الجدل الكلامي ، ولهذا كان بعض علماء المعتزلة كسفطاني اليوناني (٣) « معلمي » بلاغة ، ومن هذا الجانب يمكن أن نفهم تعريف عمرو بن عبيد (- ١٤٤ هـ) للبلاغة بأنها (تخير اللفظ في حسن الإفهام) وما شرح به هذا

(١) راجع - مثلاً - ما يؤسسه الجاحظ على أقوال ابن الأعرابي والأصمعي (البيان والتبيين ١ / ٦٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ١٠٦) وما يرويه عن خلف في التشبيه (الحيوان ٣ / ٥٢) .

(٢) راجع : إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب / ٨٠ - ٨٣

(٣) المرجع السابق / ٦٦ - ٦٧

التعريف من (انك إذا أوتيت تقرير حجة الله في عقول المكلفين ، وتخفيف المؤونة على المستمعين ، وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين بالالفاظ الحسنة المستحسنة ... كنت قد أوتيت فصل الخطاب ، واستوجبت على الله جزيل الثواب) (١) ، وفي هذا الضوء يمكن أن نفهم دور بشر بن المعتمر وغاية صحيفته التي تشرح قواعد الخطابة والشعر وتوحد بينهما ، انطلاقاً من التسليم بفكرة الإقناع غاية للكلام البليغ بعامة (٢) ، بل نفهم دور كبار المتكلمين أنفسهم لأنهم — فيما يقول بشر — (كانوا فوق أكثر الخطباء وأبلغ من كثير من البلقاء) (٣) . ولقد دفع هذان العاملان المعتزلة — على نحو ما هو واضح في كتاب الجاحظ — إلى الاهتمام بالتعرف على موروث الحضارات السابقة على العرب في هذا المجال ، مثل الفرس والهنود والرومان واليونان (٤) ، ولعل صنيعهم هذا هو الذي شجع على ترجمة كتاب الخطابة لأرسطو منذ فترة مبكرة، ترجع إلى منتصف القرن الثاني للهجرة أو إلى أواخره على أكثر تقدير . وبمثل هذه الجهود كان المعتزلة — في نظر كثير من الباحثين — أكبر قوة فاعلة في تطور النقد الأدبي أثناء القرن الثالث ، لا بأشخاصهم وحسب بل من خلال المتأثرين بهم أمثال ابن قتيبة (— ٢٧٦ هـ) أو ابن المعتز (— ٢٩٦ هـ) . (٥)

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ١١٤/١

(٢) راجع نص الصحيفة في البيان والتبيين ١٣٥/١ — ١٤١

(٣) المرجع السابق ١٣٩/١

(٤) المرجع السابق ١ / ٨٨ — ٨٩ ، ٩٢ — ٩٣ ، ٣ — ١٤ ،

٢٧ — ٢٧

(٥) إحسان عباس : المرجع السابق ٦٩

أما بيئة الفلاسفة فإن ما نعرفه عن بداياتها أقل بكثير مما نعرفه عن اللغويين أو المتكلمين ، ولكن الذى لا شك فيه أن الصلة بين الفلاسفة والمتكلمين كانت وثيقة منذ البداية . إن أول فيلسوف عربى وهو الكندى (١٨٥ — ٢٥٢ هـ) الذى يقال إنه لخص كتاب الشعر لأرسطو (١) ، كان بصرى النشأة ، والبصرة هى الوطن الأول للاعتزال ، بل إن الكندى — فيما يقول مؤرخوه — كان متأثرا بالتيار الاعتزالى الكبير السائد فى عصره (٢) . وكان يمكن أن نضع المتكلمين مع الفلاسفة فى إطار واحد وبيئة واحدة ، لأنهم متقاربون فى أمور كثيرة ، بل إن المتكلمين كانوا على وعى دائم باجتهادات الفلاسفة وشروحهم للفلسفة اليونانية ، التى حاول المتكلمون التسليح بمنطقها للدفاع عن العقيدة الإسلامية ، ولهذا قال الجاحظ (ولا يكون المتكلم جامعا لأقطار الكلام متمكنا فى الصناعة ، يصلح للرياسة ، حتى يكون الذى يحسن من كلام الدين فى وزن الذى يحسن من كلام الفلسفة ، والعالم عندنا هو الذى يجمعهما) (٣) لولا أن مبحث الخصائص النوعية للشعر ، وما يترتب عليه من تحديد العلاقة الوثيقة بين الشعر والأنواع البلاغية للصورة ، لم يتضح عند المتكلمين مثلما اتضح عند الفلاسفة ، لقد كان المتكلمون يتحركون من منطلقات اعتقادية باعدت بينهم وبين تأمل الخصائص النوعية للفن الشعرى ، وجعلت اهتمامهم بمبحث المجاز ، وما يتفرع منه منحصرا فى إطار خدمة النص القرآنى ، فضلا عن أن ربطهم الوثيق بين البلاغة والجدل أدى إلى تداخل الحدود بين الشعر والخطابة ، إلى الحد الذى نسمع فيه الثناء على قصيده بأنها أخرى بأن تسمى « خطبة بليغة » (٤) . ولم تكن الحال

(١) أحمد فؤاد الأهوانى : الكندى فيلسوف العرب / ٨٣ ، ١١٠

(٢) محمد عبد الهادى أبو ريدة : رسائل الكندى (المقدمة) ٣١/١

(٣) الجاحظ : الحيوان ١٣٤/٢

(٤) احسان عباس : المرجع السابق / ١٦ وقارن بالبيان والتبيين ١/٤٥-٥٢

هكذا عند الفلاسفة ، الذين كانوا واضحين فيما يتصل بالفصل بين الشعر والخطابة ، أو في تأمل الخصائص النوعية للشعر ، أو الربط بين هذه الخصائص وبين الأنواع البلاغية للصورة . ذلك أنهم كانوا يتأملون طبيعة الفن الشعري بمعزل عن المؤثرات الدينية القوية ، التي كانت تقيد خطى المتكلمين وتحدد مسار تأملهم للفن الأدبي بوجه عام .

وهذا يقودنا إلى الأهم ، وهو : أن الحدود الفاصلة بين هذه البيئات ليست حدوداً حاسمة تماماً ، فهناك دائماً نقاط التلاق والتداخل ، إن اللغويين — رغم كل ما يمكن أن يقال عن المناظرات التي دارت بين بعضهم والمناطقة — لم يكونوا بمعزل عن الثقافة الفلسفية العامة أو المنطق الأرسطاطاليسي بوجه خاص ، ولأدل على ذلك بما قاله لغويو البصرة ونحاتها عن العلل أو القياس أو غيرهما من موضوعات الأصول في النحو واللغة ، بل إن اللغويين — فضلاً عن ذلك — لم يكونوا بمعزل عن التيارات الكلامية الكبرى ، وحسبنا أن نشير إلى أبي حاتم الرازي صاحب « الزينة » ، أو إلى الرمانى أو الفارسي أو تلميذه ابن جى . أما المنكلمون فقد كانوا — رغم ثقافتهم الفلسفية الطابع — أصحاب اجتهادات وتأثيرات واضحة في اللغة والنحو . وهل كان يمكن للمعزلة أن يمضوا في تأويل المجاز القرآني دون استناد إلى أساس لغوي مكين ؟ وهل كان تفكير عبد القاهر — في كل ما خاضه من كتب في البلاغة والنحو — إلا نسيجا متداخلاً الخيوط ، ترجع بعض أسسه إلى أفكار المدرسة البصرية في اللغة ، وإلى عقائد الأشعرية في الكلام ، وإلى شروح أمثال ابن سينا في الفلسفة ؟ إن نقاط التلاق والتداخل بين هذه البيئات لم تكن قائمة بحسب بل إنها تكثر كلما مضينا مع الزمن وخلفنا القرن الثالث للهجرة وراءنا . ولكننا نفصل بين هذه البيئات لسهولة التصنيف والتوضيح اللازمين لموضوع بحثنا ، خاصة في مرحلته الأولى التي نحن بصددتها .

ولما كان الموضوع الاساسى هو طبيعة الانواع البلاغية للصورة الفنية فإني لن أهتم بالإيجازات الكاملة لهذه البيئات ، أو ما يتصل بهذه الإيجازات من عوامل ومؤثرات إلا بالقدر الذى يتصل بالموضوع الذى أعالجه . وسأحاول فى هذا الفصل الإجابة عن الأسئلة التالية : ما تصور كل بيئة لطبيعة الانواع البلاغية للصورة ؟ وما النوع اللافت الذى ركزت عليه دون غيره ؟ وما أسباب ذلك التركيز ؟ وهل كان ثمة إدراك لنوع من الصلة بين هذه الانواع وبين الشعر نفسه باعتباره نشاطا تخيليا ، تبدى فاعليته الخاصة من خلال استغلال خاص لهذه الانواع ؟ وما الملامح التى خلفتها مفاهيم هذه البيئات على الفهم العام للأنواع البلاغية للصورة ؟ ويبقى — بعد ذلك — السؤال الأخير وهو : هل هناك ما يربط بين كل هذه التصورات والمفاهيم المتنوعة التى طرحتها هذه البيئات المختلفة ويصل بينها ؟ ولعل الإجابة الصائبة على هذا السؤال ترد التكرار والتعدد إلى وحدة متجانسة ، تهتد — دون ريب — الطريق إلى تصور متجانس ذى خصائص شمولية عامة ، بالنسبة للموروث البلاغى والتقدى كله .

ولنبداً باللغويين :

— ٢ —

إذا بحثنا عما يمكن أن يكون اللغويون قد اهتموا به من الانواع البلاغية للصورة لم نجد إلا التشبيه ، صحيح أن بعضهم أشار إلى المجاز والتفت إلى الاستعارة — مثلما فعل أبو عبيدة فى « مجاز القرآن » ، والفراء فى « معاني القرآن » ، وتعلب فى « قواعد الشعر » ، — ولكن التشبيه وحده كان أكثر الانواع جذبا لانتباههم وأكثرها إثارة لإعجابهم . وليس ذلك بغريب ، فالتشبيه أكثر ظهورا وجذبا للانتباه — للوهلة الاولى — من غيره ، إذ أن أدواته تجعله أول ما يلفت انتباه الملتقى بالشعر ، فضلا عن أن كثرته الملحوظة فى الشعر الجاهلى أمر لفت انتباه اللغويين

لثقتا شديدا ودائما . والفتنة بالتشبيه فتنة قديمة ، بل إن البراعة في صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة في نظم الشعر نفسه . وثمة نصوص وراثتها عن العصر الجاهلي يكشف لنا تأملها أن الشاعر الجاهلي كان يفترض أن الشعر ليس مجرد القدرة على نظم كلمات موزونة مقفاة بقدر ما هو قدرة على دقة الوصف والتشبيه . من هذه النصوص ما يروى من أن زهيراً كان يمنع ابنه كعباً — وكان صبياً — من قول الشعر ، وأنه عقده — ذات مرة — ما يشبه الاختبار ليتحقق من قدرته على وصف الأشياء ودقة تشبيهها ، فلما تأكد زهير من ذلك سمح لابنه بقول الشعر (١) . ومثل ما يروى عن طرفة ، وكيف تفجرت قدرته على الوصف — وهو صبي — أثناء رحلة صيد ، بما جعل من معه يتوقعون نبوغه الشعري (٢) . ولعل أوضح هذه النصوص دلالة ما يروى عن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت — وكان صبياً أيضاً — كيف جاء إلى أبيه باكياً (يقول لسعني طائر . قال : فصفه لي يا بني . قال : كأنه ثوب حبرة . قال حسان : قال ابني الشعر ورب الكعبة) (٣) . واللافت هنا أن حسان يربط الشاعرية بالقدرة على الوصف مفترضا أن القادر على الوصف الدقيق قادر بدوره على قول الشعر . والوصف — في أمثال هذه النصوص — يعنى القدرة على تصوير الأشياء في هيئة تشبيهات دقيقة قادرة على تقديمها للمتلقى (٤) . ولعل هذا الربط بين الشاعرية والقدرة على التشبيه هو ما جعل شاعرا إسلاميا

(١) علي بن ظافر الأزدي : بدائع البداه ١٨٨/ - ١٩٠

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ١٨٨/١

(٣) الجاحظ : الحيوان ٦٥/٣

(٤) ولعل هذا الفهم هو ما جعل ابن رشيق يقول (الشعر لإأقله راجع إلى باب الوصف ، ولاسيبيل إلى حصره واستقصائه ، وهو مناسب للتشبيه ، مشتمل عليه) العمدة ٢٩٤/٢ .

مثل ذى الرمة يقول قوله المشهورة (إذا قلت : كأن فلم أجد وأحسن فقطع الله لسانى) (١) .

مثل هذه القدرة على التشبيه واعتبارها دليلا على الشاعرية مسألة تهمننا هنا لأنها تدل على أن أمثال هؤلاء الشعراء كانوا يستشعرون أن التشبيه أوكل ما يرتبط به هو جوهر العمل الشعرى . لم يقل واحد منهم إن الشعر كلام موزون مقفى ، بل استشعروا بحدسهم الفنى - لو جاز هذا التعبير - أن الخاصية النوعية للشعر ، ترتد إلى شيء أعمق وأهم من مجرد الوزن والقافية . على أن ما هو أهم من ذلك أن كل هذه النصوص وأمثالها قد وصلتنا عن طريق اللغويين . ولا شك أن رواية اللغويين لأمثال هذه النصوص أمر يدل على ميل متأصل في نفوسهم ، يجعلهم يحترمون التشبيه ويردون إليه البراعة فى الشعر .

وليس الأمر أمر دلالة يكشف عنها ما يرويه اللغويون من أخبار عن الشعراء وحسب ، بل إن أحكام بعضهم تكشف عن ذلك الميل وتوضحه . لقد قال أبو عمرو بن العلاء (افتتح الشعر بأمرىء القيس وختم بذى الرمة) (٢) وكلا الشاعرين قد فضل بالقدرة على التشبيه نصادون أية قدرة أخرى ، يقول ابن سلام عن امرئ القيس (كان أحسن طبقة تشبيها ، وأحسن الإسلاميين تشبيها) (٣) ، وهذا الحكم هو بعينه حكم حماد الذى يذهب إلى أن (أحسن ذى الرمة) (٣) ، وهذا الحكم هو بعينه حكم حماد الذى يذهب إلى أن (أحسن

(١) أبو نصر الباهلى : شرح ديوان ذى الرمة ٥/١ وانظر الجاحظ :

الحيوان ١٦٤/٧

(٢) الجاحظ البيان ٤ / ٨٤ ونور القيس / ٢٧

(٣) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء / ٤٦

الجاهلية تشيها امرؤ القيس ، وأحسن أهل الإسلام تشيها ذو الرمة (١) .
وتدلنا أمثال هذه النصوص على مدى الأهمية التي يحتملها التشبيه عند لغوي القرن
الثاني للهجرة، بل تدلنا على مدى الربط بين الشاعرية نفسها وبين القدرة على التشبيه
والبراعة في صنعه ، وليس بغريب — والامر كذلك — أن يعد ثعلب (٢٩١ هـ)
التشبيه أصلا من أصول الشعر ، ويجعل له (من حيث أنه موضوع) نفس
الأهمية التي يحتملها المدح والثناء والهجاء والغزل في الشعر (٢) . ولن ننسى — في
هذا المقام — أن ثعلبا تلميذا ابن الأعرابي وابن سلام ، وأنه كان معاصرا للمبرد
البصري الذي قال (والتشبيه جار كثير في كلام العرب، حتى لو قال قائل ، هو أكثر
كلامهم ، لم يبعد) (٣) .

وقد واكب هذا الربط بين الشاعرية والقدرة على التشبيه — عند بعض
اللغويين — ربط آخر بين الشاعرية والإبتكار . والإبتكار مصطلح يشير إلى
قدرة الشاعر على التوصل إلى شيء جديد لم يسبق إليه ، وهو يعنى — في جانب
من جوانبه — قدرة الشاعر على تكوين تشبيهات أو مجازات جديدة ، أو ما يسمونه
بالمعنى المبتكر أو المخترع أو النادر أو الغريب أو المبتدع . وإذا راجعنا أحكام
اللغويين .. في القرن الثاني — على الشعر والشعراء ، وجدنا أن جانباً كبيراً من
براعة الشاعر يرد أساساً إلى قدرته على الإتيان بمعنى جديد مبتكر . من هنا
يقول من يحتج لامرؤ القيس ويقدمه على شعراء الجاهلية (سبق العرب إلى
أشياء ابتدعها ، استحسنتها العرب واتبعت فيها الشعراء) (٤) . أو يقول أبو عبيدة

(١) المرزباني : الموشح / ٢٧٨ ، ٢٧٣

(٢) ثعلب : قواعد الشعر / ٢٨

(٣) المبرد : الكامل ٩٢ / ٣ وانظر : ١٢٢ - ١٢٣

(٤) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء / ٤٦ وأبو حاتم الرازي :

الزينة ١ / ٣٨ .

عن ذى الرمة (قدر من التشبيه على ما لم يقدر عليه غيره) (١) ويتحدث أبو الخطاب
الآخفش عن اشتغال هجاء الفرزدق لجرير على معان بدیعة (٢) ويتحدث الأصمعي
عن التشبيهات « العقم » التي لم يسبق قائلوها إليها . وهذه كلها أحكام نجد مثيلا
لها عند يونس وأبي عمرو بن العلاء أو خلف أو ابن سلام (٣) .

هذه قدره على الابتكار وتلك القدرة على تقديم تشبيه دقيق هما — في
الحقيقة — شيء واحد أو عملية واحدة متعددة الأوجه ، إن الشاعر عندما يشكل
أو يصوغ تشبيها من التشبيهات ، يعنى ذلك — بالضرورة — أنه فطن إلى
علاقة بين شيئين أو أشياء ، قد تكون هذه العلاقة عادية مألوفة فيصبح التشبيه
مألوفاً معتاداً ، وقد تكون العلاقة خفية لم يكتشفها أحد أو نادراً ما يلتفت إليها
أحد ، فيصبح التشبيه — عندئذ — مخترعاً مبتكراً . وهذه الخاصية الابتكارية
واضحة وضوحاً لا بأس به في تحديد اللغويين لدلالات « الشعر » و « الشاعر » ، إذ
يشير تحديد هم الأصول الدلالية للكلمتين إلى : الدراية ، والفطنة ، ومعرفة ما لم
يعرف من قبل . ومن هنا قيل إن « الشعر » سمي كذلك (لأنه الفطنة بالغوامض) ، (٤)
وإن « الشاعر » سمي شاعراً (لأنه كان يفطن لما لا يفطن إليه غيره من معاني

(١) المرزبانى : الموشح / ١٧١

(٢) نفس المرجع / ١٢٣

(٣) أنظر الموشح / ١٧١ ، ٢١٠ ونور القبس / ٤٩ وحلية المحاضرة

١ / ٦٥ ، ٦٦ والعمدة / ١ / ٢٩٦ وطبقات فحول الشعراء / ٥ — ٦ وطبقات

ابن المعتز / ٢٠٤ والكامل / ٢ / ٢٩٠ وأخبار أبي تمام / ٦١ .

(٤) أبو حاتم الرازى : الزينة / ١ / ٣٠ .

الكلام) (١). أو (لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره . أى يعلم) (٢) . ولقد تحدد هذا الفهم اللغوي لدلالات الكلمتين (شعر — شاعر) أول ما تحدد عند علماء القرن الثانى أمثال يونس بن حبيب والخليل بن أحمد وسيبويه . أما يونس فإنه يقول (إنما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر من تأليف الكلام ونظمه مالا يشعر به غيره) (٣) ، ويبدو أن يونس عندما قال كلامه هذا كان يعنى كلام معاصره الخليل عن الشعراء ووصفه لهم بأنهم يستطيعون — لسمات خاصة — (استخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته ، والأذهان عن فهمه وإيضاحه) (٤) . أما سيبويه — تلميذ الخليل ويونس — فكان يرى أن الشاعر (سمي شاعراً لفطنته) (٥) .

إن الشعر فى ظل هذه التعريفات يصبح عملية إبتكارية واضحة ، ويصبح الشاعر — بالتالى — إنساناً يتميز عن غيره بقدرات ذهنية خاصة لا تتوافر فى من حوله من البشر العاديين ، وهى قدرات تمكنه من أن يعرف — أكثر مما يعرفون — ويدرك — أكثر مما يدركون — العلاقات الكامنة بين الأشياء . ولا فاصل بين هذا كله وبين التشبيه ، بل لعل التشبيه هو المظهر العملى لهذه القدرات عند بعض اللغويين ، ألم يذهب المبرد إلى أن التشبيه الجيد قرين الفطنة والتعرف على مالا يعرفه الآخرون ، وذلك حين قال (أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا أشبه . وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ونبّه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره) (٦) .

(١) أبو حاتم الرازى : الزينة ١ / ٣٠

(٢) لسان العرب (مادة شعر) ٦ / ٧٧

(٣) الحافظ اليعمورى : نور القبس ٩ / ٤٩

(٤) حازم : منهاج البلغاء ١٤٤

(٥) لسان العرب (مادة شعر) ٦ / ٧٧

(٦) المرزبانى : الموشح ٢٤٢ / والحاتمى : حلية المحاضرة ٣ / ٧٣

لقد تركت هذه الأهمية التي يحتلها التشبيه عند اللغويين آثارها الظاهرة في غير شاعر من شعراء العصر العباسي الأول ، وحسبنا هنا أن نشير إلى ما قاله شاعر مثل البطين - معاصر لأبي نواس - من أنه قد (أجمع العلماء بالشعر على أن الشعر وضع على أربعة أركان ، مدح رافع ، أو هجاء واضع ، أو تشبيه مصيب ، أو فخر سامق) ،^(١) أو إلى ما قاله بشار - قبل البطين بقليل - عندما سئل (بم فقت أهل عمرك وسبقت أبناء عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه قال : لأنني لم أقبل كل ما تورده على قريحتي ويناجيني به طبعي ويبعثه فكري ، ونظرت إلى مغارس الفطن ومعادن الحقائق ، واطاقت التشبيهات ، فسرت إليها بفكر جيد وغريزة قوية فأحكمت سبرها وانتقيت حرها وكشفت عن حقائقها واحترزت عن متكلفها)^(٢) . وجلى أن التشبيه عند الشاعرين قد صار أحد الأصول التي تتحقق بها البراعة والتفوق .

لقد أسهم اهتمام اللغويين بالتشبيه في تشكيل الذوق الأدبي السائد ، وبذور الإعجاب المتواتر بالتشبيه عبر أجيال طويلة من النقاد والبلاغيين ، هذا الإعجاب يبدأ من قدامة الذي جعل التشبيه (غرضاً من أغراض الشعر)^(٣) ، وهو لم يفعل ذلك تأثراً بالثقافة اليونانية أو بترجمة متى لكتاب الشعر الأرسطي كما يفترض البعض^(٤) ، بل إنه كان يتبع خطى أستاذه ثعلب لا أكثر ولا أقل ، وثعلب لم يكن متأثراً على أي نحو من الأنحاء بالثقافة اليونانية الوافدة . وفي

(١) المرزباني : الموشح / ١٧٢ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ٢/ ٢٣٩ .

(٣) قدامة : نقد الشعر / ٢٣ .

(٤) راجع شوقي ضيف : البلاغة تاريخ وتطور / ٨٣-٨٤ .

أوائل القرن الرابع يقابلنا قول ابن أبي عون (٣٢٢ هـ) الذى يرى (أن الشعر مقسوم على ثلاثة أنحاء : منه المثل السائر .. ومنه الاستعارة الغريبة ... ومنه التشبيه الواقع النادر ... وما خرج عن هذه الأقسام الثلاثة فكلام وسط أو دون ، لا طائل فيه ، ولا فائدة معه ، ورأيت أجل هذه الأنحاء وأصعبها على صانعها التشبيه ، وذلك أنه لا يقع إلا لمن طال تأمله ولطف حسه وميز بين الأشياء بلطف فكره) (١) . وهنا نجد نفس التركيز القديم على التشبيه ، ولكن ما كان يقال من قبل بشكل عرضي قد أصبح يقال هنا فى وضوح وحسم ، فالشعر عند ابن أبي عون ليس إلا التشبيه والاستعارة والمثل وما سوى ذلك فكلام لا فائدة منه . قد يكون ابن أبي عون قرن التشبيه بالاستعارة والمثل السائر تحت وطأة الإعجاب بشعر المحدثين وإلحاح أبي تمام - بوجه خاص - على الاستعارة التى قرن بها ابن المعتز بالبدیع (٢) ، أو إلحاح صالح بن عبد القدوس على الأمثال السائرة (٣) ، ولعل ابن أبي عون كان - فضلا عن ذلك - متأثراً بما نقله ابن المدبر (٢٧٩ هـ) عن أرسطو من أن البلاغة هى حسن الاستعارة . (٤) قد يكون كل هذا صحيحا ، ولكن تأثير اللغويين يظل هو الأقوى ، والدليل على

(١) ابن أبي عون : التشبيهات ١/٢- وهذا الفهم للشعر ينقله عن ابن أبي عون الحاتمي : حلية المحاضرة ١٢/١ وابن وكيع : المنصف ورقة ١٢/١ (ب) والمرزوقي : شرح الحماسة ١٠/١ وابن رشيق : العمدة ١٢٢/١ وغيرهم كثير.

(٢) ابن المعتز : البديع ٢٥/٢

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين ١/٢٠٦

(٤) ابن المدبر : الرسالة العذراء ؛ رسائل البلغاء ٢٤١/٢

ذلك أن التشبيه يظل هو أهم أقسام الشعر وأصعبها على الشاعر فيما يرى ابن أبي عون وليس هذا رأى مترجمي أرسطو وشراحه بل هو رأى اللغويين.

إن ربط ابن أبي عون بين القدرة على التشبيه وبين لطافة الحس والقدرة على التمييز ، يردنا — على الفور — إلى فكرة الفطنة علامة على الشعرية عند اللغويين ، وهذه فكرة لا نجدها عند ابن أبي عون وحسب بل نجدها تتكرر عند معاصريه مثل أبي حاتم الرازي (— ٣٢٢ هـ) (١) ، أو عند المتأخرين عنه أمثال ابن فارس (— ٣٩٥ هـ) (٢) ، والباقلاني (— ٤٠٣ هـ) (٣). لكن هذه الفكرة تتضح بشكل خاص لدى صاحب البرهان الذي يقول (والشاعر من شعر يشعر شعرا فهو شاعر ... ولا يستحق هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره ، وإذا كان إنما استحق اسم الشاعر لما ذكرنا ، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى) (٤) ، ثم يقول (وأما التشبيه فهو من أشرف كلام العرب وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم . وكلما كان المشبه منهم في تشبيهه ألطف كان بالشعر أعرف ، وكلما كان بالمعنى أسبق كان بالحدق أليق) (٥) ، وهذا كله ليس إلا تكرارا ناضجا لنفس الأفكار التي وضعها اللغويين منذ القرن الثاني للهجرة .

وهذا الذي ذهب إليه قدامة وابن أبي عون وصاحب البرهان لا يختلف

(١) أبو حاتم الرازي : الزينة ٣٠/١

(٢) ابن فارس : مقاييس اللغة ١٩٤/٣

(٣) الباقلاني : اعجاز القرآن ٧٧، ٧٦

(٤) اسحاق بن وهب : البرهان في وجوه البيان ١٦٤

(٥) المرجع السابق ١٣٠.

كثيرا عما رواه الآمدى عن يسميهم أهل النصفة من أصحاب البحترى ، وكيف أنهم يسلون لابي تمام بما هو ضالة الشعراء وطلبتهم ، وهو لطيف المعانى (وبهذه الحلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ، لأن الذى فى شعره - من دقيق المعانى وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة - فوق ما فى أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام) (١) ، ومعنى هذا أن الخاصية النوعية للشاعر الممتاز تتمثل فى قدراته الابتكارية الخاصة وإتيانه بالمعنى الجديد الدقيق من لطيف التشبيه وبديع الوصف ، وهذا - بدوره - فهم له جذوره التى رأيناها عند لغوى القرن الثانى .

وإذا خلفنا القرن الرابع كله وانتقلنا إلى القرن الخامس وجدنا الأفكار نفسها ما تزال قائمة مؤثرة ، وحسبنا أن نشير إلى ابن رشيق الذى يقول (وإنما سمى الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره ، فاذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه ، أو استظراف لفظ وابتدائه ، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعانى ، أو نقص عما أطاله سواه من الألفاظ ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر ، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لاحقيقة ، ولم يكن له إلا فضل الوزن ، وليس بفضل عندى مع التقصير) (٢) . وهذا فهم للشعر يذكرنا جوهره وينص لفظه بما قاله صاحب البرهان - فى القرن الرابع - الذى يرجعنا بدوره إلى التعريفات الأولى التى وضعها لغويو القرن الثانى . ولا يقبل ابن رشيق هذا التعريف للشاعر فحسب بل إنه يجعل هذا التعريف أساساً للحكم على الشعراء بوجه عام ، ولتفضيل ابن الرومى بوجه خاص ، فىرى أن ابن الرومى (أولى الناس

(١) الآمدى : الموازنة ٣٩٧/١

(٢) ابن رشيق : العمدة ١١٦/١

باسم شاعر ، لكثرة اختراعه وحسن افتقائه (١) . ثم يقول - في موضع ثان -
(وأنا أقول أكثر الناس اختراعا ابن الرومي) (٢) ، ثم يذهب - في موضع
ثالث - إلى أنه في شعر ابن الرومي (من مליح التشبيه مادونه النهايات التي لا تبلغ ،
وإن لم يكن التشبيه غالبا عليه كإبن المعتز) (٣) ، والحديث عن التشبيه - هنا -
وربطه بخصائص الشاعرية أمر يذكّرنا بالأصول الأولى التي وضعها اللغويون .

وليس من الضروري - بعد ذلك - أن نخصي في حصر كل ما قيل عن الفطنة
أو عن تعريف الشاعر والشعر أو عن التشبيه ، حسبنا هذه الأمثلة التي عرضناها
وهي تدل على التأثير اللافت الذي خلفه اللغويون ، ولكن علينا ألا نسرف في
تقدير دور اللغويين في هذا المجال ، وعلينا أن ندرك أن الملاحظات التي تركها
اللغويون ما كان يمكن لها أن تصنع ما صنعت ، لولا أن النقاد المتأخرين - منذ
أوائل القرن الرابع - قد نظروا إليها في ضوء معارف وثقافات جديدة عمقتها
وأفضحتها ، وأكسبتها أبعادا جديدة لم تكن لها عند واضعها الأوائل .

لقد تأمف أنصار المولدين والمدافعون عن المحدثين ما قاله بعض اللغويين عن
الشاعرية أو عن الابتكار أو عن التشبيه ، وضخموه تضخيما واضحا ، وأسقطوا
عليه الكثير من مثلهم الفنية الجديدة ، واستغلوه - بعد ذلك - في الدفاع عن الشعراء
الذين تحمسوا لهم ، ومن هنا نفهم لماذا قرن ابن أبي عون التشبيه بالاستعارة
والمثل السائر ، أو لماذا قرن ابن رشيق الشاعرية بالتوليد والاختراع والابتداع
والاستطراف وحسن الإبداع ، أو لماذا قال (وقالت طائفة من المتعقبين :

(١) ابن رشيق : العمدة ٢٨٦/١

(٢) نفس المرجع ٢٤٤/٢

(٣) نفس المرجع ٢٣٧/٢

الشعراء ثلاثة جاهل وإسلامي ومولد ، فالجاهل امرؤ القيس ، والإسلامي ذو الرمة والمولد ابن المعتز . وهذا قول من يفضل البديع وبخاصة التشبيه على جميع فنون الشعر (١) . وقد يكون هذا الحكم استمرارا لما قاله أبو عمرو بن العلاء ومحمد بن سلام وحماد عن امرئ القيس وذو الرمة ولكنه يفارقهم في النظر إلى التشبيه باعتباره قسما من مذهب فني اتصف به المحدثون والمولدون ، وهو مذهب كان يخلف في نفوس اللغويين توجسا وريبة لا سبيل إلى إنكارها أو التقليل من شأنها .

قد يكون ما أصّله اللغويون فيما يتصل بربط التشبيه بالشاعرية أمرا طيبا ، ولكن المشكلة أن اللغويين شغلوا بالتشبيه عما سواه من الأنواع البلاغية للصورة الفنية بل إنهم لم يحاولوا النظر إلى التشبيه نفسه من خلال تصور متناسك عن طبيعة الفن الشعري ، لقد لفّتهم التشبيه وأثار انتباههم لأنه كثير الظهور عند الفحول من شعراء الجاهلية أمثال امرئ القيس ، فلم يجدوا بأسا من عد التشبيه علامة على الشاعرية ودليلا على براعة الشاعر ، وبما أنهم عدوا الشعر - لغة - قرين الفطنة واكتشاف غير المعروف فلا بأس أن يقرن بعضهم التشبيه بالتفطن إلى ما لا يلتفت إليه الآخرون ، لأن التشبيه - في النهاية - نوع من الملاحظة الذكية لصلة بين شيئين أو أشياء ، لا تبدو للنظر العادي أو لأول وهلة ، وتلك بدورها ليست شيئا سوى الفطنة التي يرتد إليها معنى كلمتي الشعر والشاعر ، ولكن الشاعرية ، نفسها كخاصية نوعية تميز الشاعر عن غيره وتفصل ما بين الشعر وغيره من الأنشطة البشرية لم تكن بالمشكلة التي تؤرقهم ، وما نقلناه - آنفا - عن اللغويين من نصوص لا يمثل وجهة نظر عامة أو ثابتة بينهم ، بل هو أقرب إلى أن يكون حدسا جزئيا يتكشف لصاحبه في لحظة أو لحظات دون أن يكون تصورا واعيا منظما يسيطر على ذهن اللغوي ويدفعه إلى تعميقه وتنميته ، وإحداث تجانس نظري بين عناصره

(١) ابن رشيق العمدة ١٠٠/١

ولن ندهش - والامر كذلك - لو قابانا عند أصحاب النصوص التي ذكرناها ما ينقض هذه النصوص أو يتعارض معها ، إذ يظل اللغوي - فيما يتصل بتعامله مع الشعر والشعراء - تأثريا وانطباعيا إلى مدى بعيد .

والحق أن دراسة الأنواع البلاغية للصورة الفنية وعلاقة هذه الأنواع بالخصائص النوعية للشعر لم تكن هي المشكلة الأولى بالنسبة للغويين . لقد كانت مشكلتهم الأولى هي الحفاظ على اللغة العربية نفسها ، بكل ما يتفرع من هذه العملية من جمع ورواية ودراسة واختيار وتعليم . وكان اهتمامهم بالشعر - في أغلب الأحيان - راجعا إلى أنهم عدوه بمثابة « وثيقة » متعددة الفوائد والمزايا ، فهو - من ناحية - يمكن أن يكون مصدرا لكثير من المعارف عن حياة الجاهلية وأخبارها وأيامها وأنسابها ، وهو - من ناحية ثانية - يمكن أن يكون « وثيقة » لغوية تعرف منها لغات القبائل والفروق بينها ، وتستخدم في حالات الجدل والنزاع حول قضايا اللغة ، وهو - من ناحية ثالثة - يمكن أن يكون مادة تستخدم لتعليم اللغة العربية نفسها ، ومن هنا كانت تنبع فكرة المختارات الشعرية وشروحها . وليس في مثل هذه النظرة أدنى غرابة ، إذ يظل اللغويون ينظرون إلى الشعر القديم - وهو المادة الأساسية للدرس عندهم - على أنه « ديوان العرب » الذي حفظت به الأنساب وعرفت عن طريقه المآثر ، ومنه « قعدت » اللغة ، وهو حجتهم فيم أشكل من غريب القرآن أو مختلف الحديث ، وهو - بعد - علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه (١) . وقد كان الجاحظ عارفا بهذه الحقيقة جيدا عندما قال (طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يعرف إلا غريبه ، فرجعت إلى الاخفش فالفيته

(١) راجع ابن سلام : طبقات فحول الشعراء/٢٢ وابن قتيبة : الشعر والشعراء-

٦٣/١ - ٦٤ وابن فارس : الصحاح/٢٣٠

لا يتقن إلا إعرابه ، فعطفت على أبي عبيدة فرأيت لا ينقد إلا ما اتصل بالآخبار ،
وتعلق بالآيام والأنساب (١) .

وليس كل اللغويين كما وصف أبو عثمان ، إذ أن هناك عددا غير قليل منهم
نظر إلى الشعر من زاوية فنية واضحة ، وحاول الفصل بين الحكم اللغوي والحكم
الفني ، واجتهد في التذوق وإصدار ملاحظات وأحكام تتصل بالقيم الأسلوبية
أو التعبيرية للشعر ، ولكتنا لو توقفنا عند أى من هؤلاء وحاولنا أن نعثر لديه
على تصور متماسك لطبيعة الفن الشعري أو لطبيعة الدور الذى تقوم به الاستعارة
أو التشبيه وغيرهما فى الشعر لما وجدنا ما يرضى فضولنا . صحيح أن حمادا اعترض
على شعر الكميت وقال له (وأنت شاعر ١٤ إنما شعرك خطب) (٢) . وهذه
عبارة - رغم أنها بادية الانفعال - تشي بأن حمادا يدرك أن الشعر أكثر من أن
يكون نظما وقافية ، أو أن جوهر الشعر يتعارض مع الدعاية المباشرة التى وجهها
الكميت للهاشميين ، ولكن إذا بحثنا عن الفرق بين الشعر والخطابة أو الشاعر
والخطيب لم نجد أدنى إجابة عند حماد أو حتى عند غيره من اللغويين . ولقد ترك
الأصمعى ملاحظات وأحكاما كثيرة على الشعراء . ولكنها أحكام فيها الكثير من
التناقض والتأخر والإكثار من أفعال التفضيل . وخلاصة ما يمكن أن نعرفه من
كتاب الأصمعى : فحولة الشعراء ، أن الشاعر إما فحل أو غير فحل ، أما الفحل
فهو الذى له مزية على غيره (كزينة الفحل على الحقاق) (٣) ، ولن نجد - بعد

(١) راجع صاحب بن عباد : الكشف عن مساوىء المتنبى ؛ مع الإبانة

للمعبدى ٢٢٣ - ٢٢٤ وقارن بالبيان والتبيين ٢٤/٤

(٢) المرزبانى : الموشح / ١٩٦

(٣) الأصمعى : فحولة الشعراء / ١٣

ذلك - شيئا مفيدا يتصل بالخصائص أو السمات الفنية التي تجعلنا نحكم على شاعر بالفحولة أو غيرها فضلا عن أننا لن نجد أى ذكر للدور الذى يلعبه التشبيه فى تدعيم مثل هذا الحكم . وكل ما نجده عند الأصمعى فى هذا الشأن قوله (لا يصير الشاعر فى قريض الشعر خلا حتى يروى أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعانى وتدور فى مسامعه الألفاظ ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزانا له على قوله ، والنحو ليصلح به لسانه وليقيم إعرابه ، والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو بدم) (١) وهذا فهم ساذج ، لأن كل هذه المعارف قد تتحقق ويظل المرء أبعد ما يكون عن الشاعرية به صفة الفحولة فيه . ولو نظرنا إلى الأحكام التفصيلية للأصمعى على بعض تشبيهات امرئ القيس وطرفة ، لما وجدنا فيها أدنى تصور يربط بين البراعة فى التشبيه وبين الشاعرية نفسها . (٢) .

وإذا تجاوزنا الأصمعى إلى تلميذه ثعلب (وتلميذته للأصمعى جاءت عن طريق أبى نصر) لم نجد شيئا سوى أن قواعد الشعر أربعة : أمر ونهى وخبر واستخبار ، ثم تتفرع هذه القواعد إلى أصول ، هى المدح والهجاء والرثاء والاعتذار والتشبيب والتشبيه واقتصاص الأخبار (٣) . ولن نجد مبررا لهذا التقسيم ، ولا ما يبرر الخلط بين أغراض محددة للشعر مثل الهجاء والمدح وبين وسيلة تعبيرية مثل التشبيه ، يمكن أن تتوصل بها هذه الأغراض دون أن تتفصل عنها بأى حال من الأحوال ، ناهيك عن أننا لن نجد أى تصور لطبيعة التشبيه نفسه

(١) ابن رشيق : العمدة ١٩٧/١ - ١٩٨

(٢) راجع هذه الأحكام عند الحاتمي : حلية المحاضرة ٥٦ - ٥٩

(٣) ثعلب : قواعد الشعر ٢٨

أو لطبيعة الصلة التي تربطه بالفن الشعري ، كل مانجده مجموعة من الأمثلة أغلبية لشعراء الجاهلية ولامرىء القيس بوجه خاص .

ولقد أرسل أحد أبناء الواثق — الخليفة العباسي — رسالة إلى أبي العباس المبرد يسأله فيها عن أي البلاغتين أبلغ ، بلاغة الشعر أم بلاغة الخطب والكلام المنشور المسجوع . فأجابه المبرد بكتاب يشرح فيه الفرق بين بلاغة الشعر وبلاغة النثر . وخلاصة الكتاب أنه لا فارق بين النثر وبين الشعر إلا في الوزن فحسب . إن البلاغة عند المبرد هي (إحاطة القول بالمعنى واختيار الكلام ، وحسن النظم حتى تكون الكلمة مقاربة أختها ، ومعاقدة شكلها ، وأن يقرب بها البعيد ، ويحذف منها الفضول ... فإن استوى هذا في الكلام المنشور والكلام المرصوف المسمى شعراً ، ولم يفضل أحد القسمين صاحبه ، فصاحب الكلام المرصوف أحد ، لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزناً وقافية ، والوزن يحمل على الضرورة ، والقافية تضطر إلى الحيلة . وبقيت بينهما واحدة ، ليست مما توجد عند استماع الكلام منهما ، ولكن يرجع إليهما عند قولهما ، فينظر أيهما أشد على الكلام اقتداراً ، وأكثر تسامحاً وأقل معاناة ، وأيظاً معاصرة ، فيعلم أنه المقدم (١) . أي أنه لا فارق جوهري بين الشعر والنثر إلا مجرد الوزن والقافية ، وأن هذين العنصرين يفرضان على الشاعر قيوداً لا يعرفها الناثر . وحتى هذه الملاحظة ليست جديدة فإنها واردة عند ابن سلام الذي قال إن (المنطق على المتكلم أسرع منه على الشاعر ، والشاعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي ، والمتكلم مطلق يتخير الكلام) (٢) . أما عن التشبيه الذي أهتم به المبرد دون غيره من الأنواع البلاغية للصورة ، فلن نجد في كتاب « الكامل » ، أي تصور للفارق بين استخدامه في الشعر

(١) المبرد / كتاب البلاغة / ٥٩ - ٦٠

(٢) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء / ٤٦ - ٤٧

أو استخدامه في النثر بل ثمة ملاحظات تشير إلى أن المبرد لا يرى فارقاً بين الاستخدام الشعري والاستخدام النثري للتشبيه (١) .

آمن اللغويون — إذن — بالفكرة التي ترى أن الشعر والنثر نوعان من الكلام البليغ لا شكلان متمايزان من التعبير ، وقالوا إنه ليس ثمة فارق بين الشعر والنثر إلا أن الأول مقيد بالوزن والقافية التي يتحرر منها الثاني . وكان من الطبيعي أن يصرفهم التركيز على هذا الفارق الشكلي عن الالتفات إلى الفعالية اللغوية الخاصة بالشعر باعتبارها مظهراً لنشاط عقلي متميز عن نشاط الناثر . ومن الطبيعي — في مثل هذه الحالة — ألا نجد واحداً من اللغويين يفترض أن الدور الذي تقوم به الكلمات في الشعر يمكن أن يتمايز عن دورها في النثر ، أو يفترض أن طبيعة الاستخدام الشعري للغة قد تجعلها تتعدى الأطر الثابتة للعرف اللغوي ، أو تحطم التسق اللغوي المتعارف عليه . لقد ذهب غير واحد من اللغويين إلى أن الناثر مطلق السراح في تعامله مع اللغة ، أما الشاعر فإنه مقيد بالوزن والقافية ، ومن ثم ذهبوا إلى إمكانية التساهل مع الشاعر في بعض القواعد اللغوية الهينة ، كأن يمد المقصور ويقصر الممدود ، أو يصرف ما لا ينصرف ، أو يحذف ما لا يجوز حذفه في النثر أو يتساهل في تأخير ما يستحسن تقديمه أو يحذف لام الأمر ، كما يقول للفراء الكوفي (٢) . أو كما يقول سيويه (يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام) (٣) ولا ترجع هذه الحرية التي تمنح للشاعر إلا إلى هذه العلة الشكلية التي أجعلها ابن سلام عندما أشار إلى أن المنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر .

(١) راجع — مثلاً — الكامل ٢ / ٢٩

(٢) ابن جني : الخصائص ٣ / ٣٠٣

(٣) سيويه : الكتاب ٨ / ١

ولكن هذه الحرية التي يسمح بها اللغويون للشعراء هي حرية متعلقة بالمسائل
الهيئية التي لا تخل بالنسق الأساسي للغة الذي ينبغي أن يلتزم به كل الشعراء . ولقد
تحدد هذا النظام اللغوي عن طريق الممارسة اللغوية للعرب الاقحاح ، وخاصة
الشعراء القدماء الذين شهد لم بالسلامة اللغوية والنقاء اللغوي الذي لم تشبه شائبة
المعجمة أو التحضر . وإذا تجاوز الشاعر المتأخر إطار هذا النظام الذي حدده
أسلافه القدماء فإنه منطويء للاحالة ، بل إن هذه الحرية النسبية التي تمنح للشاعر
المتأخر — وهي ما تسمى بضرورات الشعر أو الضرائر الشعرية — لم تمنح له
إلا لأنها وردت عند أسلافه من الشعراء القدامى الموثوق بنقائهم اللغوي ، ومن
ثم فإن ذلك الشاعر المتأخر لا يمكن أن يلجأ إلا إلى ضرورة أبيضحت للقدماء .
ولا معول — والامر كذلك — على ما يمكن أن يفرضه تطور اللغة نفسها ، أو على
ما يمكن أن تفرضه تجربة الشاعر ذاتها . إن الضرورة الشعرية — في هذه الحالة —
أشبه ما تكون بعملية قياس ، لا يسمح للشاعر المتأخر بالمضى فيه ، إلا إذا استند
على شواهد ومقدمات متواترة في الشعر القديم . وكما يقول أبو علي الفارسي
— بعد أن تمثل أفكار الاجيال الاولى من اللغويين — (يجوز لنا أن نقيس شعرنا
على شعرهم . فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا ، وما حظرت عليهم حظرت
علينا . وإذا كان كذلك فما كان من أحسن ضروراتهم فليكن من أحسن ضروراتنا ،
وما كان من أقبحها عندهم فليكن من أقبحها عندنا . وما بين ذلك بين ذلك) ، (١)
وإذا كان الامر كذلك فلا بد أن تكون الضرورة الشعرية مقيدة إلى أقصى
درجه ، ويصبح الشعراء — حقا — هم أمراء الكلام — كما قال الخليل — (٢) ولكن
لا يمكن أن يسمح لهم إلا بالتجاوز الهين لبعض الامور التي تساهل فيها أسلافهم

(١) ابن جني : الخصائص ٣ / ٣٠٣

(٢) سيويه : الكتاب ١ / ٨ منهاج البلغاء / ١٤٣ .

(فأما نحن في إعراب أو إزالة كلمة عن نهج صواب فليس لهم ذلك ، ولا معنى لقول من يقول : إن للشاعر عند الضرورة أن يأتي في شعره بما لا يجوز . . . وما جعل الله الشعراء معصومين يُوقَّون الخطأ والغلط ، فما صح من شعرهم فقبول ، وما أبته العربية وأصولها (فردود) وإذن ، فلا مفر للنقاد أن يقولوا (لاخير في الضرورة . على أن بعضها أسهل من بعض ، ومنها ما يُسمع عن العرب ولا يعمل به ، لأنهم أتوا به على جبلتهم ، والمولد المحدث قد عرف أنه عيب ، ودخوله في العيب يلزمه إياه) . (١) .

ولا يمكن لمثل هذه النظرة اللغوية الصارمة التي فرضتها ضرورات العصر ومحاولة العرب الثبات باقتهم أمام هذه البلاد المفتوحة التي اندفع أهلها إلى الإسلام ولغتهم غير عربية وخاصة الفرس — أقول لا يمكن لهذه النظرة الصارمة أن تساهم في إقامة أي تصور صائب للأنواع البلاغية للصورة الفنية . إن أي تصور صائب للأنواع البلاغية للصورة لا يمكن أن يقوم إلا على أساس تصور ناضج لطبيعة الشعر ذاته ، بحيث يوضع في الاعتبار — دائما — أن حرية الشاعر في التعامل مع اللغة ليست إلا مظهرا لطبيعة النشاط التخيلي الذي يقوم عليه الشعر ، باعتباره نشاطا إنسانيا متبايزا . ويصبح التعامل مع لغة الشاعر — تبعا لذلك — أمرا يرتبط في المحل الأول بطبيعة التجربة التي تقدمها قصيدته ، وبطبيعة الموقف الذي يحاول الشاعر اكتشافه وتأمله من خلال اللغة . إن الشعر تفاعل حس ولغة ، وكونه كذلك يعني أن الشاعر يحاول — دائما — أن يكشف طبيعة الانفعالات والمشاعر الغامضة والمراوغة التي تؤرقه أثناء التجربة من خلال اللغة . واللغة بهذا المعنى ليست وعاء للفكر ، أو كساء له ، إنها الوسيلة التي تكشف بها الفكرة الشعرية ذاتها وتعديل بها من طبيعتها . إنها أداة الشاعر ووسيلته في

(١) ابن رشيق : العمدة ٢ / ٢٦٩ .

في الاكتشاف والتحديد والتعرف . ولا يرجع نجاح الشاعر في سيطرته على تجربته وتمكنه منها إلا إلى قدرته على تكوين علاقات لغوية جديدة تتكشف من خلالها التجربة ، ويتحدد بها الفكر ذاته . إن الشاعر يحتضن الكلمات ويتأملها ويعيد تشكيلها ، بل إنه قد يغير من صياغتها ويحطم من أنسقتها ونظامها العرفي الثابت ، ويخلق لنفسه نظاما فريدا خاصا به . وما يحدث نتيجة لذلك ليس من قبيل الضرورة الشكلية المرتبطة بالوزن ، وإنما هو الضرورة الملحة النابعة من الرغبة في اكتشاف معنى التجربة وطبيعتها . وبهذا الفهم فإنه لا يمكن إدراك لغة الشاعر وفاعليتها تبعا لتصورات لغوية عامة لاتضع في اعتبارها فاعلية التجربة الشعرية وخصوصيتها وفرديتها . وبهذا الفهم — أيضا — فأننا نذهب — الآن — إلى أن الصورة الفنية شيء ضروري حتمي ، لأن الشاعر بمجرد أن يحاول التحديد والكشف يضطر إلى التعامل مع الاستعارة والمجاز ، وهذا هو ما عناه الناقد مري (Murry) عندما قال إن الشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره إزاء الأشياء يضطر إلى أن يكون إستعاريا (١) ، يعني بذلك أن الشاعر عندما يحاول تحديد الماهية الغامضة والمراوغة لانفعالاته أو إدراكها يشعر بعجز اللغة العادية عن القيام بهذه المهمة ، ومن ثم يضطر إلى الاستعارة ، التي هي — فيما يقول — بمثابة فعل غريزي ضروري للعقل ، أثناء تكشفه الحقيقة وتنظيمه للتجربة . (٢) .

ولم يكن اللغويون — وهم محكومون بعصرهم وضروراته ومرحلته الحضارية — يدركون هذه الحقيقة . لقد كان الخليل — بذكائه النادر — يستشعر شيئا من هذه الحقيقة ، خاصة عندما قال (الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاموا . ويجوز لهم مالا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن

(١) Murry, The Problem of style, p. 78.

(٢) Murry, Countries of the Mind, Vol 2, p. 2.

تصريف اللفظ وتعقيده ومدّ المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته وإستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه ، فيقربون البعيد ويعدون القريب ، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم (١) . ولقد علق حازم القرطاجنى على ذلك بقوله (كلما أمكن حل بعض كلام هذه الحلبة المجلية من الشعراء على وجه من الصحة كان ذلك أولى من حمله على الإحالة والإختلال لأنهم من ثبت ثقب أذهانهم وذكاء أفكارهم واستبحارهم فى علوم اللسان وبلوغهم من المعرفة به الغاية القصوى) (٢) . ولكن التحليل لم يطور الفكرة التى يوحى بها قوله ، ولم يعمض فى تأملها حتى النهاية ، وظلت الفكرة من قبيل الحدوس الجزئية التى تحدثت عنها فيما أسلفت . أما باقى اللغويين فقد ظلوا ينظرون إلى الشعر من خلال إيمانهم بنظام لغوى صارم ينطبق على كافة أشكال اللغة وأنشطتها ، إبتداء بما نسميه الآن بالنثر العلمى وانتهاء بأرفع درجات الشعر . وقد جعلهم ذلك يتغافلون عن طبيعة الجانب الإنفعالى الذى تتشكل على أساسه لغة الشعر ويتجاهلون ما فى اللغة الشعرية ذاتها من جوانب فردية خاصة ، لاتخضع لكل ما فرضوه على اللغة من أطر ثابتة عامة .

ولقد زاد من صرامة النظرة اللغوية إلى الشعر أن أُجلَّ اللغويين الذين حاولوا إصدار أحكام نقدية على الشعر كانوا من المدرسة البصرية . والمدرسة البصرية لاتحترم فردية المعنى إحتراما كاملا ، وتحاول - باستمرار - أن تدخل النصوص المختلفة والمتمايزة فى إطار واحد ثابت ، إذ المهم عندها الحرص على نظام شامل للغة . لقد أدخلت المدرسة البصرية اللغة بكاملها فى قوالب عقلية ومنطقية ، وحاولت

(١) حازم : منهج البلغاء / ١٤٣ - ١٤٤ و يروى النص بتغير لافت

للإتباء عند ابن فارس : الصحاح / ٢٣٢ .

(٢) حازم : منهاج البلغاء / ١٤٣ .

تأن تثبت أن الشذوذ والانحراف من قبيل الاعراض الطارئة ، وأن لها في ذلك أسبابا عقلية . ومن هنا كان الاهتمام بأن يكون لكل نبرة وكل كلمة وكل جملة أساس ترتكز إليه من حيث حقيقة أشكالها والمواقع التي تحتلها داخل هذه القوالب العقلية ، أو الأصول التي لا يمكن الخروج عليها . ولاشك أن اللغة الحية - كما يقول كوربان - لا تحتل مثل هذه الد تليولوجيا ، الجامدة ، نظرا لتشعبها واتساعها ، إذ ينبغي الانتباه إلى وجود الشذوذ في الأشياء نفسها . (١) قد تجدى الطريقة البصرية هذه في تيسير التعلم والتصنيف السهل ولكنها من الزاوية الفنية معيبة ، لأن اللغة الشعرية - في ضوء هذا الفهم - لن يُنظر إليها إلا من خلال أطر ثابتة جامدة . وإذا بدا في لغة شاعر من الشعراء الموثوق بنقائهم اللغوي جموح عن هذه الأطر ففي وسع الطريقة البصرية أن تتأول حتى يسلس قياد الشاعر لمفهوم الأطر الثابتة . ومثل هذه الطريقة تهمل ما في اللغة نفسها من تجدد مستمر سواء في لغة الحديث أو في لغة الشعر (وأى بحث في لغة الشعر خاصة يقوم على أساس اطراد بعض الافكار أو الاسس لا يمكن أن ينتهى إلى نتيجة سليمة تماما ، لأن ذلك يعنى أن النشاط اللغوي متكرر ، وهذا الافتراض قد ينفع في تعلم الأجانب للغة ، ولكنه لا ينفع إذا نظر إليه عل أنه كشف دقيق لطبيعة اللغة وإمكاناتها) (٢).

وما دام هذا النظام اللغوي الذى أقامته المدرسة البصرية قد تحدد في ضوء دراسة أشعار القدماء فلا بد أن يطالب الشاعر المحدث بالسير داخل الأطر اللغوية الجاهزة التى حددت له من قبل ، وتصبح العودة الدائمة إلى التقاليد اللغوية القديمة

(١) هنرى كوربان : تاريخ الفلسفة الإسلامية / ٢٢١ - ٢٢٢

(٢) مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربى / ٣٢

أو ما يسمى بطريقة العرب هي المعيار أو المبدأ الأساسي الذي يتفهم من خلاله اللغويُّ شعر المحدثين . وهذا أمر يدعم الإحساس بقداصة اللغة نفسها ، ويقلل من الإحساس بما يمكن أن يحدث فيها من تطور وتغير ، ولن يستشعر اللغوي — في هذه الحالة — التغيرات الجذرية في الذوق أو طرائق التعبير الشعري ، بل يظل عاكفا على مادته القديمة ، محاولا أن يتأمل كل جديد من خلالها ، ويحكم على كل محدث بالقياس إليها .

ولابد — والامر كذلك — أن يأتي الصدام الدائم مع الشعراء الذين قد يخرجون على فكرة الأطر الثابتة ، وأخبار الخصومة بين الشعراء واللغويين مستفيضة ، حسينا أن نشير إلى ما دار بين عبدالله بن أبي اسحق الحضرمي والفرزدق ، أو ما هجابه بشار سيويه ، أو ما دار بين المتبى وابن خالويه^(١) . ولابد — والامر كذلك — أن يصطدم اللغويون بشعر المحدثين ، أو على الأقل يشعرون إزاءه بشيء غير قليل من الرية والتوجس ، خاصة إزاء الشعراء الذين يتباعدون تباعدا ملحوظا عما يسمى بعمود الشعر وطريقة العرب . قد يتقبل بعض

(١) يذكر أحمد أمين (ضحى الاسلام ٢/٢٨٣) فيما يتصل بهذا ما قاله
عمار الكلبي عندما عاب اللغويون شعره :

ماذا لقينا من المستعربين ومن	قياس نحوهم هذا الذي ابتدعوا
ان قلت قافية بكرا يكون بها	بيت خلاف الذي قاسوه أو ذرعوا
قالوا لخت ، وهذا ليس منتصبا	وذاك خفض وهذا ليس يرتفع
وحرصوا بين عبدالله من حق	وبين زيد فطال الضرب والوجع
كم بين قوم قد احتالوا لمنطقهم	ومين قوم على إعرابهم طبعوا
ما كل قولي مشروحا لكم فخذوا	ما تعرفون وما لم تعرفوا فدعوا

اللغويين الشعر المحدث ، ويحاول — على مضض — تفهمه وروايته مثلما فعل أبو حاتم أو المبرد أو ثعلب ، ولكن البعض الآخر يظل متمسكا بموقفه الجامد ، مثل ابن الأعرابي الذي قال — بعد أن سمع شعر أبي تمام — (إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل) (١) ، وهذا قول يعبر عن موقف محافظ لا يستشعر بما يمكن أن يحدث في الشعر من تطور وتغير ، وحتى إذا استشعر ذلك فإنه لا يمكن أن يتعاطف معه ، إذ تظل أشعار المحدثين — فيما يقول ابن الأعرابي أيضا — (بمنزلة الريحان يشم يوما ويدوى فيرى على المزبلة ، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا) (٢)

وفي ضوء هذا كله يمكن أن نفهم لماذا ألح اللغويون على التشبيه دون الاستعارة ، أو لماذا توقف الأصمعي إزاء بعض الاستعارات الجاهلية وعدها من قبيل الخطأ اللغوي الذي اضطر إليه الشاعر بسبب الوزن والقافية (٣) ، أو لماذا ظلت الاستعارة بالنسبة للغويين عموما مصدرا لسوء الفهم والارتباك ، لما فيها من تغير لا فت في الدلالة ، وإخلال بصفة الوضوح الفاعل التي يؤثرها اللغويون كل الإيثار . إن التشبيه هو أداة الشاعر القديم الأثيرة — في نظر اللغوي — وهو جار كثير في كلام العرب ، ومن ثم فإن إيثاره إيثار للقديم وإحترام لفكرة التقاليد والنظام اللغوي الموروث . وهذه أفكار بشا اللغويون بشا قويا ، لم ينبج

(١) الصولي : أخبار أبي تمام / ٢٤٤ وأخبار البحري / ١٤٧ والمرزباني : الموشح / ٣٠٤ والآمدي : الموازنة / ١٩ .

(٢) الحافظ اليعموري : نور القبس / ٣٠٢ — ٣٠٣

(٣) الحاتمي : حلية المحاضرة / ١٣ وانظر للقزاز القيرواني : ما يجوز

للشاعر في الضرورة / ٤١ .

من تأثيره الشعراء أنفسهم . وهذا أبو تمام — رغم ما اتهم به من خروج على طريقة العرب — يقول في وصيته للبحترى : (وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين ، فما استحسنته العلماء فاقصده ، وما تركوه فاجتبه ، ترشد إن شاء الله تعالى) . (١)

* * *

— ٣ —

إذا كان اللغويون أحراراً على التشبيه لأنه أكثر الأنواع البلاغية للصورة جذباً للإنتباه في الشعر الجاهلي ، وهو موضوع درسم الاساسي فإن المتكلمين قد أحووا على المجاز ، بسبب مجموعة المشاكل الاسلوية التي آثارتها نصوص القرآن والحديث ، من الناحية الدينية الخالصة ، بكل ما يتصل بهذه الناحية من قضايا اعتقادية ، حاول المتكلمون إقرارها أو توضيحها على المستوى الثقافي العام .

أما المجاز — كمصطلح بلاغي — فإنه لم يأخذ طريقه في الشيوع إلا على يد أبي عبيدة في كتابه « مجاز القرآن » ، (٢) . ولكن مفهوم المجاز — عند أبي عبيدة — ليس هو المفهوم المحدد الذي أخذه المصطلح فيما بعد على أيدي المعتزلة بوجه خاص . فالمجاز — عند أبي عبيدة — ليس قسيماً للحقيقة أو مقابلاً لها ، وإنما هو مصطلح مترادف — بشكل عام — مع طرق التعبير ومسالكه المختلفة ، بكل ما يمكن .

(١) ابن رشيقي : العمدة ١١٥/٢

(٢) يقول ابن تيمية : (وأول من عرف أنه تكلم بلفظ المجاز أبو عبيدة . معمر بن المتنى في كتابه ، ولكنه لم يعن بالمجاز ما هو قسيم الحقيقة ، وإنما عني بمجاز الآية ما يعبر به عن الآية) . الإيمان ٣٥/١

أن يندرج تحت هذه الطرق أو المسالك من تجويز لغوى سواء أكان ذلك على المستوى الدلالى الخالص أو على المستوى التركيبى الخاص بالنظام النحوى والصرفى للكلمات (١). هذا المعنى العام للمصطلح نجده عند الفراء (٢٠٧ - ٢١) ، وعند ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) الذى يفهم المجاز على أنه (طرق القول ومسالكه) وهو فهم عام يمكن أن يشتمل - كما اشتمل عند أبى عبيدة - على (الاستعارة والتمثيل ، والقلب ، والتقديم والتأخير ، والحذف ، والتكرار ، والإخفاء والإظهار ، والتعريض والإفصاح والكناية والإيضاح ، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع ، والجميع خطاب الواحد ، والواحد والجميع خطاب الاثنين ، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، ولفظ العموم لمعنى الخصوص ، مع أشياء كثيرة) (٢) ، وهذا هو نفس الفهم للمصطلح عند المبرد (٤) ، أو عند بعض رجال القرن الرابع ممن كانوا بمعزل - نوعاً ما - عن التأثير الفكرى للإعتزال (٥) . ولكن هذه الدلالة العامة للمجاز لم تكن هى الدلالة السائدة ، لأن دلالة المصطلح أخذت فى التحدد والتبلور منذ القرن الثالث فى بيئة المعتزلة بوجه خاص .

لقد حاول المعتزلة - فى ضوء أصولهم الخمسة المعروفة - تنقية العقيدة من كل ما لا يسها من سوء فهم ، والدفاع عنها إزاء كل هجوم أو تشكك أو لبس ، وكان مبدأ التوحيد - عندهم - منطلقاً أساسياً لمبحثهم فى المجاز ، حرصاً على تنقية

(١) راجع محمد زغلول سلام : أثر القرآن فى النقد العربى / ٤١ وما بعدها .

(٢) المرجع السابق : ٥٧ - ٥٨ .

(٣) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ١٥

(٤) المبرد : الكامل ٩٢/١ ، ١٢٧/٤ - ١٢٨

(٥) - راجع على سبيل المثال - قدامة : نقد الشعر / ١٠٥ الخاتمة :

حلية المحاضرة / ١٣

الالوهية من كل ما يمكن أن يحسوم حولها من تصورات تؤدي إلى التشبيه أو التجسيم (١) ، وحرصا على تجريد العقيدة من كل شوائب التصورات الشعبية الساذجة (٢) ، ومن ثم فإنهم واجهوا كل الآيات والأحاديث التي تتعارض مع أصولهم الاعتقادية . أما الحديث فكان لهم موقفهم المتحرر من متنه وسنده في نفس الوقت ، وتجريح النظام ، القامى لأبي هريرة وابن مسعود عن أكثر رواة الحديث ، ونقده لبعض الصحابة ، أمور معروفة يمكن أن نجد أصداءها العنيفة عند ابن قتيبة (٣) . أما الآيات القرآنية فقد كان من المستحيل على المعتزلة أن ينقدوا محتواها بنفس المستوى الذي نقدوا به متن الحديث ، اعتمادا على تجرييحهم للسند نفسه . ولم يكن أمامهم مفر — لتجاوز ما يبدو تناقضا وتعارضاً بين أصولهم وبين ظاهر الآيات القرآنية — إلا تأويل هذه الآيات تأويلا خاصا ينتهي بها إلى التوافق مع الأصول الاعتزالية . (٤)

وتعتمد طريقة المعتزلة في التأويل على أساس لغوي ثابت ، فهم يحملون

(١) يقول الجاحظ : (إن لنا رباً مخترع الأجسام اختراعا ، وإنه حي بلا حياة ، وعالم بلا علم ، وإنه شيء لا ينقسم ، وليس بذي طول ولا عرض ولا عمق) الحيوان ٩٠/٤

(٢) جولد تسمير : مذاهب التفسير / ١٦٩

(٣) راجع ابن قتيبة : تأويل مختلف الحديث : ٢٠ — ٢١

(٤) يقول الشريف المرتضى — تلميذ أبي علي الجبائي — (وإذا ورد عن الله تعالى كلام ظاهره يخالف ما دلت عليه أدلة العقول وجب صرفه عن ظاهره ، إن كان له ظاهر ، وحمله على ما يوافق الأدلة العقلية ويطابقها) أمالي المرتضى

٣٠٠/٢

العبارات الدالة على التشبيه والتي لا يليق ظاهرها بمقام الألوهية على تأويلات أبعد ما تكون عن الإيهام بالتشبيه ، مع تدعيم ذلك بالأدلة اللغوية المستمدة من الشعر القديم أو لغة العرب القدماء . وكان يستند في ذلك مبدأ قديم أصّله ابن عباس بقوله (إذا تعاجم شيء من القرآن فانظروا في الشعر فان الشعر عربي) . (١) وعلى ذلك يتوقف معتزلة النصف الأول من القرن الثالث إزاء قوله تعالى — مثلاً — « واتخذ الله إبراهيم خليلاً ، ويستبعدون المعنى العام لكلمة «الخليل» الذي لا يليق بالألوهية ، ويلجئون على معنى فرعى آخر يمكن أن تحمله الآية ويدعمه الشعر القديم ، وهو «الفقير» ، وكان «الخليل» من الخلّة — بفتح الحاء — كما في قول زهير :

وإن أناه خليل يوم مسألة يقول لا غائب مالي ولا حرم

أى أناه فقير ، وبذلك تتفى شبهة التجسيم من الآية ، ويصبح « إبراهيم » مجرد فقير إلى رحمة الله . (٢)

ولقد طور المعتزلة بعض الاجتهادات السابقة عليهم والتي توجع إلى الفترة الأولى التي ساد فيها مذهب التفسير بالمأثور . أى أنهم لم يكونوا هم الذين شقوا الطريق إلى التفسير المجازى للعبارات الدالة على التشبيه بل لقد وجدوا من بين بعض مثلى الحديث قبلهم رواداً وطلّاع لهم في نقاط متفرقة من المسائل لاعلاقة

(١) يقول نعلب (عن النبي صلى الله عليه وسلم وعن ابن عباس : « إذا اشتبه عليكم شيء من القرآن فاطلبوه من الشعر ») راجع مجالس نعلب / ٢١٧ وقارن بالكشاف ٢/ ٢٠٥ وانظر الفراء : معاني القرآن ١/ ٢٨٩ — ٢٩٠ .

(٢) ابن قتيبة : تأويل مختلف الحديث / ٨٣ — ٨٤ — وانظر نفس المرجع :

٨٠ — ٨١ ، ٢٦٣ — ٢٦٤ .

لها باتجاهاتهم ومقاصدهم . ولكن فضل المعتزلة يتجلى في أنهم جعلوا هذه الطريقة تستوعب دائرة العبارات القرآنية الدالة على التشبيه ، أو التي لا تتوافق - ظاهراً أو باطناً - مع أصولهم الخمسة^(١) ، ولقد ساهم توسعهم في استغلال التفسير المجازي في بلورة مفهوم « المجاز » نفسه وتحديد دلالاته تحديداً لم يكن موجوداً عند غيرهم . ولعل الجاحظ فيما نعرف هو أول معتزلي يستعمل المجاز في التأويل ، ويستخدمه - كصطلح - بالمعنى المقابل للحقيقة ، وليس بالمعنى الواسع عند أبي عبيدة أو الفراء^(٢) . وثمة اشارات سريعة يذكرها الشريف الرضى عن دور معتزلة القرن الثالث، خاصة الجبائي (أبو علي المتوفى ٥٣٠ هـ) في تحديد مفهوم المجاز^(٣) . ولكن ما أن يطالعنا القرن الرابع حتى يتكامل مفهوم المجاز ، وتحدد دلالاته وأبعاده ، تحديداً شاملاً نتيجة للجدل الطويل الذي دار بين المعتزلة وغيرهم من الطوائف التي كانت نشطة طوال القرن الثالث للهجرة . مما هيا السبيل لأن يفرد الرمانى المعتزلى كتاباً خاصاً لمبحث الحقيقة والمجاز . وكان من نتيجة ذلك أن أصبح مبحث المجاز منحصراً في مباحث التشبيه والتمثيل والاستعارة والسكناية^(٤) . فضلاً عما سمي - بعد - باسم المجاز المرسل ، على أساس أن كل

(١) جولد تسهير : مذاهب التفسير / ١٢٤، ١٣٣ .

(٢) راجع الجاحظ الحيوان ٢٠٩/١ - ٢١٠، ٢/١٥ - ١٧، ١١٠ - ١١١ .

٨٤/٤ - ٨٥، ٥/٢٥ - ٢٦، ٤٤٥ - ٤٢٦ .

(٣) الشريف الرضى : تلخيص البيان في مجازات القرآن / ١٦٧ ، وانظر :

أمالى المرتضى ١/ ٤٨٢

(٤) هناك خلاف في وضع التشبيه داخل المجاز ، أما الذين يضعونه داخل المجاز فيذهبون إلى أن المشابهة تقوم على المسامحة وشيء من التجوز ، وإلا فإن طرفي التشبيه لا يمكن أن يتطابقا حقيقة في الواقع ، أما الذين يخرجون التشبيه من

هذه الأنواع البلاغية يحدث فيها تجاوز في الدلالة تبعاً لأغراض بلاغية محددة .
واستبعد من المجاز ما ليس بأصل فيه خاصة تلك الظواهر النحوية واللغوية التي
أدخلها البلاغيون المتأخرون فيما أسموه بعلم المعاني - وهو العلم الذي تعرف به
أحوال اللفظ العربي من حيث مطابقته لمقتضى الحال .



كان المجاز عند المعتزلة - منذ النصف الأول من القرن الثالث - يعنى ما يقابل
الحقيقة ولا يعنى نقيضها المطلق ، وكان التسليم به يعنى التسليم بوجود مستويين
للدلالة أو المعنى فى كل صورة مجازية : أما المستوى الأول فهو ظاهر التعبير
المجازى نفسه ودلالته المباشرة التى تواجهنا بمجرد سماعه ، وهو مستوى قد يبدو
ظاهر البطلان ، لو أخذ على ظاهره دون تأويل أو تأمل لطبيعة التناسب للعقل بين
الدلالات ، التى يتركب منها أو يشير إليها أو يتضمنها . أما المستوى الثانى فهو
المستوى الاساسى والأولى - من حيث الوجود - وهو أصل التعبير المجازى ومرادفه
الحرفى المباشر ، وهو - بعد - بمثابة المعنى العقلى الصحيح ، الذى يشير إليه المستوى
الظاهرى للصورة المجازية على جهة التضمن وال لزوم .

== المجاز فيرون أنه من قبيل الحقائق لأنه ليس ثمة تجاوز فى الدلالة لو قلت : زيد
كالأسد . وهناك من يتوسط فيرى أن التشبيه البليغ - فحسب - (وهو المحذوف
الأداة والوجه) يدخل فى المجاز ، ويستبعد التشبيه الظاهر الأداة . وهذا الخلاف
لم يظهر ظهوراً حاداً إلا بعد القرن الخامس ، ومع محاولات التقسيم المنطقية ،
والنظر إلى التشبيه والاستعارة والكناية فى ضوء فكرتى التضمن وال لزوم
المنطقيتين .

وعلى هذا الأساس ، فتحن نواجه نوعين من الدلالة أو المعنى فى كل صورة مجازية فى القرآن الكريم ، ما يمكن أن نسميه بالمعنى الأول ، وهو بمثابة المضمون الحسى المباشر للصورة المجازية مثل « اليد المحسوسة » و « الاستواء المعروف » و « النظر » المعلوم فى قوله تعالى (يد الله فوق أيديهم) أو (الرحمن على العرش استوى) أو (وجوه يومئذ ناضرة ، إلى ربها ناظرة) . وما يمكن أن نسميه بالمعنى الثانى ، وهو ما تشير إليه الصورة الحسية المباشرة للجواز - على جهة التضمن أو اللزوم - والذي يمكن التوصل إليه بعد تجريد الآيات القرآنية من ظاهرها الحسى الذى يؤهم التجسيم أو التشبيه . هذا المعنى الثانى يصل إليه من يريد التأويل عن طريق نوع من الاستدلال أو القياس العقلى الذى يقىر شيئا على آخر ، أو يتوصل إلى شيء عن طريق غيره . وهذا يتم عن طريق الربط بين الآيات « المتشابهات » وبين الآيات « المحركات » ، وفهم الأولى فى ضوء الثانية ، مما يؤدى إلى تعديل الدلالة الظاهرية للآيات المتشابهة ، وتحويلها إلى دلالات ضمنية لا تتعارض مع صرامة التوحيد الاعتزالى وحرصه على التنزيه . ومن ثم تصبح « اليد » و « الاستواء » و « النظر » مجازات ، تتحول فيها المضامين الحسية المباشرة إلى دلالات عقلية مجردة تشير إلى محض القوة ، وإلى التمكن ، وإلى الأمل فى الله .

إن كل صورة مجازية - فى هذه الحالة - أشبه بمعبر أو طريق ، يسلكه الطرءاق والمسافرون سعيا وراء غاية محددة ، وهدف معروف . وكما أننا نسلك الطريق لآلانه غاية فى ذاته وإنما لآلانه مجرد موصل لما يليه ، كذلك المجاز ، ننتقل من معناه الأول إلى معناه الثانى ، ومن صورته الحسية المباشرة إلى لوازمها العقلية المجردة ، وليس هذا بتشبيه غريب ، فكلمة المجاز - لغريا - تعنى المسلك والطريق ، وجاز - فى اللغة - بمعنى قطع جوز الفلاة ، والمجازة الطريقة ، وتشير المادة اللغوية - فى عمومها - إلى التجوز ، أى الانتقال .

ولكن ما جدوى المجاز في هذه الحالة ؟ أو لم يكن من الأفضل أن يعبر القرآن عن مراميه وأهدافه تعبيراً مباشراً بدلاً من هذا التجوز الموهم في الدلالة ؟ مثل هذا السؤال كان مطروحاً منذ النصف الأول من القرن الثالث على الأقل . ويبدو أنه كان يحمل - في طياته - تشكيكاً ضمنياً في العقيدة نفسها ، على أساس أن المتكلم لا يعدل عن الحقيقة إلى المجاز إلا إذا ضاقت به الحقيقة . فهل يمكن أن يوصف كلام الله تعالى - وهو القادر على كل شيء - بمثل هذه الصفة ؟ دفع هذا التساؤل الماكر البعض إلى رفض فكرة المجاز في القرآن من أصلها ، تخرجاً بما يمكن أن توقع فيه من لبس قد يؤدي إلى الشرك .

رفض المجاز الظاهرية في القرن الثالث ، وكان على رأسهم داود بن علي الأصمباني (- ٢٧٠ هـ) - رأس المذهب ومؤلف كتاب الزهرة - وابنه أبو أحمد (- ٢٩٧ هـ) . كما رفضه أيضاً ابن القاسم في القرن الرابع (- ٣٣٥ هـ) وهو من الشافعية ، وأبو مسلم الأصمباني (- ٣٧٠ هـ) وابن خويز منداذ (توفي في حدود الأربعمئة) وهما من المالكية ، وكانت حجتهما في ذلك (أن المجاز أخو الكذب والقرآن منزّه عنه ، وأن المتكلم لا يعدل إليه إلا إذا ضاقت به الحقيقة فيستعير ، وذلك محال على الله تعالى)^(١) . ولكن جمهور أهل السنة والمعتزلة

(١) السيوطي : الإتيان ٢/٢٦ وقارن بالمزهر للسيوطي ١/٣٦٤ - ٣٦٧ وانظر الزركشي : البرهان ٢/٢٥٥ ، وابن الأثير : المثل السائر ١/١٠٦ وقد ذهب بعض المعتزلة أو من تأثروا بهم مثل ابن جني إلى النقيض من ذلك تماماً وقالوا إن أفعال اللغة كلها مجازات . راجع الخصائص ٢/٤٤٧ - ٤٥٧ ، ولزيد من التفاصيل حول إثبات المجاز وانكاره في اللغة راجع المزهر للسيوطي ، والصواعق المرسلة لابن القيم الجوزية . والكتاب الأخير من أهم وأوفى المصادر في الموضوع .

والاشاعة كانوا يرون خلاف ذلك . إن المجاز - عندهم - ليس عجزاً في التعبير ، بل على العكس من ذلك ، إنه مظهر ثراء في العبارة ، تنفرد به اللغة العربية - فيما يقول الجاحظ في فورة فورات الحماس - عن غيرها من اللغات (١) ، بل إن العجم أنفسهم لم يتسعوا في المجاز اتساع العرب (٢) . لقد أنزل القرآن بلسان عربي مبين ففيه مثل ما في لغة العرب من المجازات غير أنه على أفضل وجه ، وأجمل نظم وأعجز بيان .

وعلى هذا الأساس يصبح المجاز القرآني طريقة خاصة في إيقاع المعاني في النفس ، تحدث تأثيراً وهزة لا تحدثها العبارة المجردة أو التعبير الحقيقي . أما شبهة الكذب ، فهذه شبهة يسهل إزالتها لأنه - كما يقول ابن قتيبة - (لو كان المجاز كذباً ... لكان أكثر كلامنا فاسداً ، لانا نقول : نبت البقل وطالت الشجرة وأينعت الثمرة ، وأقام الجبل ، ورخص السعر ، ونقول : كان هذا الفعل منك في وقت كذا وكذا ، والفعل لم يكن وإنما كون) (٣) . ويتوقف ابن قتيبة عند فكرة الكذب هذه مرة أخرى ويعالجها من زاوية مخالفة ، فيرى أن العرب تقول إذا أرادت تعظيم مهلك رجل هظيم الشأن (أظلمت الشمس له ، وكسف القمر لفقده ، وبكته الريح والسماء والأرض ، يريدون المبالغة في وصف المصيبة به ، وأنها قد شملت وعمت . وليس ذلك بكذب لأنهم جميعاً متواطئون عليه ، والسامع له يعرف مذهب القائل فيه . وهكذا يفعلون في كل ما أرادوا أن يعظموه ويستقصوا صفته . ويتهم في قولهم : أظلمت الشمس ، أي كادت تظلم ، وكسف القمر ، أي كاد

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ٥٥/٤ - ٥٦

(٢) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ١٥/ وانظر ابن فارس : الصحاح ١٣/

(٣) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ٩٩/

يكسف. ومعنى «كاد»: هم أن يفعل ولم يفعل. وربما أظهروا «كاده... وأكثروا ما في القرآن من مثل هذا فإنه يأتي بكاد، فما لم يأت بكاد ففيه إضمارها، كقوله «وبلغت القلوب الحناجر، أي كادت من شدة الخوف تبلغ الحلق»^(١). المجاز — إذن — ليس كذباً، إنه يقوم على حقيقة، بيد أننا تجاوزنا في دلالات الكلمات كي نعبّر عن هذه الحقيقة تعبيراً خاصاً يحدث تأثيراً أقوى وأشد مما لو استخدمنا الكلمات مستخدماً تَجَرِيداً تبعاً لأصلها الذي وضعت له.

وهذا للذي قاله ابن قتيبة في القرن الثالث يتشابه مع ما يقوله ابن رشيق في القرن الخامس من أن المجاز هو (ماعداء الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالاً محضاً... لاحتتماله وجوه التأويل)^(٢). وهذا تشابه يؤكد حرص المتكلمين على نفى شبهة الكذب من المجاز نفياً تاماً، وهي شبهة جعلت عبد القاهر — الأشعري — يقول: (ومن قدح في المجاز وهم أن يصفه بغير الصدق فقد خبط خبطاً عظيماً ويهدف لما لا يخفى. ولو لم يجب البحث عن حقيقة المجاز والعناية به، حتى تحصل ضروبه وتضبط أقسامه، لإللاسامة من مثل هذه القالة والخلاص مما نحا نحو هذه الشبهة، لكان من حق العاقل أن يتوفر عليه، ويصرف العناية إليه، فكيف وبطالِب الدين حاجة ماسة إليه من جهات يطول عدّها^(٣). إن الكذب — عند عبد القاهر — قرين لإثبات الحكم لغير مستحقه، والمجاز ليس كذلك، لأنه يثبت لما لا يستحق تشبيهاً ورداً له إلى ما يستحق، (وإثباته — أي المجاز — ما أثبت للفرع الذي ليس بمستحق يتضمن الإثبات للأصل الذي هو المستحق، فلا يتصور الجمع بين

(١) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن / ١٢٨ - ١٣٠

(٢) ابن رشيق: العمدة ١/ ١٧٨

(٣) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ٣٦١

شيئين في وصف أو حكم من طريق التشبيه والتأويل حتى يبدأ بالأصل في إثبات ذلك للوصف والحكم له . ألا تراك لا تقدر على أن تشبه الرجل بالأسد في الشجاعة ما لم تجعل كونها من أخص أوصاف الأسد وأغلبها عليه نصب عينك (١) . وعلى هذا الأساس المنطقي الخالص ، فليس ثمة تشابه بين المجاز والكذب أو الدعوى الباطلة ، وعلى هذا الأساس نفسه فليس يمكن وصف الاستعارة — وهي أقوى أقسام المجاز — بالكذب (٢) . قد يكون عبد القاهر — هنا — قد حسم الموقف تماماً من الوجهة الكلامية أكثر مما فعل ابن قتيبة ، وهذا أمر طبيعي لأنه يفيد من خبرات أجيال من المتكلمين التي توسطت عصريهما ، ولكن من الواضح أن عبد القاهر كان يتابع موقفاً قديماً ، ويواجه نفس المشكلة التي كانت مطروحة في القرن الثالث ، لكنها صارت أكثر حدة — فيما يبدو — في القرن الخامس (٣) .

ليس هناك تعارض — في الحقيقة — بين جمهور أهل السنة والمعتزلة في مسألة التسليم بإمكانية وجود المجاز في القرآن . لقد أفاد أهل السنة من تحديد المعتزلة لمبحث المجاز ، وطبقوه — بدورهم — على النص القرآني ، ولكن تبعاً لأصول اعتقادية مخالفة . ويمكن التعارض الحقيقي بين أهل السنة والمعتزلة في مدى المضي في تطبيق فكرة المجاز نفسها على القرآن . هنا يذهب المعتزلة إلى أقصى درجة بينما يتوقف أهل السنة عند حدود بعينها لا يمكن لهم أن يتجاوزوها مثل المعتزلة بحريتهم العقلية المعروفة . وابن قتيبة — إذا رجعنا إليه مرة أخرى — يصور هذا

(١) عبد القاهر المرجع السابق / ٣٥٧ وانظر الرازي : نهاية الإيجاز / ٤٧

(٢) عبد القاهر : المرجع السابق / ٢٥٢ - ٣٥٣

(٣) راجع لمزيد من التحقيق عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٣٦٣ - ٣٦٤ ،

ودلائل الإعجاز / ٢٠١

الخلاف بين الفريقين - على النحو الذى وجد عليه فى القرن الثالث - خير تصوير .
 إنه مثل المعتزلة يسلم بوجود المجاز فى القرآن ، ولكنه يحذر من الإنطلاق فى القول
 به (فمن جهته غلط كثير من الناس فى التأويل وتشعبت بهم الطرق) (١) . وهو
 يرفض - فى حسم - الحرية الإعتزالية فى التأويل ، مؤثراً عليها نقيضها المريح عند
 أصحاب الحديث . والمعتزلة فلاسفة عقليون ، يؤمنون بالشك كباعث أول على
 المعرفة (٢) ، ويخلعون على العقل أسنى درجات القداسة (٣) ، ومبدأ الحسن والقبح
 العقليين - عندهم - مبدأ أثير نابع من هذه القداسة التى تتخلّص على العقل . ومن الطبيعى
 أن يلح المعتزلة على القياس والنظر والاستنباط . أما أهل السنة وأصحاب الحديث ،
 الذين يمثلهم ابن قتيبة ، فهم مؤمنون بالنقل ويقدمونه على القياس والنظر . وكان
 ابن قتيبة - فى حدائته - متصلاً بالبيئات الاعتزالية ، ولكنه لم يسترح نفسياً لإسرافهم
 فى الإعتماد على العقل (٤) . لقد وجد مُسنِّد راحة النفس والعقل فى النقل وفى
 مذهب من يسميهم أصحاب الحديث ممن كانوا يتمثلون بقول الشَّعْبِ (إياكم والقياس
 فإنكم إن أخذتم به حرمتم الحلال وأحللتهم الحرام) (٥) ، وفى مثل هذا القول يجد
 من يود الراحة الذهنية وعدم المعاناة فى التأمل وتأويل بغيته ومأواه . وهذا هو
 ما انتهى إليه ابن قتيبة الذى يقول صراحة (التقليد أرجح لك ، والمقام على أثر
 رسول الله ﷺ أولى بك) (٦) بل إنه يحرص أشد الحرص على أن يؤكد الطابع

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكلة القرآن / ٢٧

(٢) الجاحظ : الحيوان ٦/ ٣٥ - ٣٦

(٣) نفس المرجع ١/ ٣٠٧

(٤) ابن قتيبة : تأويل مختلف الحديث / ٧٨

(٥) نفس المرجع / ٧٠

(٦) نفس المرجع / ٧٨

النقل - لا العقل - لكل ما يؤمن به (١) .

من الطبيعي - إذن - ألا يتعامل ابن قتيبة مع المجاز أو يتوسع في تطبيقه على النص القرآني أو الأحاديث النبوية بنفس القدر الذي نجده عند المعتزلة . وهو مستعد لأن يسلم بظاهر الآيات التي يرفض المعتزلة الوقوف على ظاهرها ، خاصة تلك الآيات التي قد تؤدي - عموما - إلى التشبيه والتجسيم في نظرهم ؛ مثل تلك التي توهم أن الله تعالى يرى يوم القيامة (٢) ، أو التي تتحدث عن الصفات الحسية للجنة (٣) ، أو تلك الآيات التي قد تتعارض مع العقل والتجريب عند المعتزلة ، كذلك التي تبث الحياة في الجوامد ، وتجسد المعنوي وتخلع الصفات البشرية على الحيوانات ، أو تصف كائنات غير واقعية مثل الجن أو ما أشبهه (٤) .

وإذا كان النظام يرفض التسليم بوجود الجن والغيلان على أساس عقلي وتجريبي (٥) ، فإن ابن قتيبة يسلم بوجودها على أساس نقلي خالص يدعمه ذكرها في القرآن وتواطؤ العرب على ذكرها ، وإكثار الشعراء من الحديث عنها (فمن آمن بمحمد ﷺ وبأن ما جاء به الحق ، أخذ بجميع هذا ، وشرح صدره به . ومن أنكره ، لأنه لا يؤمن إلا بما أوجبه النظر والقياس على ما شاهد ورأى في المرات والحيوان ، فإذا بقي على المسلمين ؟ وأى شيء ترك للملحدين ؟) (٦) . وإذا

(١) ابن قتيبة : تأويل مختلف الحديث / ٢٣٤

(٢) نفس المرجع السابق / ١٩

(٣) نفس المرجع السابق / ٣١٠

(٤) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ٨٢ - ٩٤

(٥) الجاحظ : الحيوان / ٦ / ٢٤٨ - ٢٥١

(٦) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ٩٢

كان المعتزلة ينظرون إلى نطق السماء ، وكلام جهنم ، وحديث الحيوان ، وتسييح الطير والجبال والسموات والأرض ، على أنه من قبيل المجاز الذي لا يمكن أن يعد من قبيل الحقائق الخالصة، فإن ابن قتيبة يذهب إلى العكس من ذلك ويقول: (وما في نطق جهنم ونطق السماء والأرض من العجب ؟ والله تبارك وتعالى ينطق الجلود والأيدى والأرجل ، ويسخر الجبال والطير بالتسييح فقال « إنا سخرنا الجبال معه يسبحن بالمشى والإشراق والطير بحشورة كل له أبواب ، وقال « يا جبال أوبى معه والطير ، أى سبحن معه ، وقال « وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسييحهم إنه كان حليماً غفوراً » وقال في جهنم « تكاد تميز من الغيظ ، أى تنقطع غيظاً عليهم ... وقال « إذا رأيتم من بعيد سمعوا لها تغيظاً وزفيراً ، وروى في الحديث أنها تقول : قط قط ، أى حسبي . وهذا سليمان عليه السلام يفهم منطق الطير وقول النمل ... وهذا رسول الله يخبره الذراع المسمومة ، ويخبره البعير أن أهله يجيعونه ويدبونه في أشباه لهذا كثيرة) (١) . ومن البديهي أن يرفض المعتزلة مثل هذا التسليم بظاهر الآيات وينظروا إليه نظرة ساخرة ، طالما أنهم حريصون على استبعاد كل ما يتعارض مع العقل والتجريب ، ونفى كل ما يشتم منه التشبيه والتجسيد .

على أن مسلك المعتزلة هذا حول نظرته إلى المجاز - دون أن يعوا - إلى نظرة جامدة عقيم . لأنك إذا استبعدت كل الجوانب الحسية من التعبير المجازي وأرجعته إلى علاقات عقلية محضة ، تؤدي معاني مجردة ، فإنك تخفق القدرات الثرية للمجاز ، وتقضي على كل ما يمكن أن يشير في بحيلة المتلقي ، وما يمكن أن يهوج به من تعدد وتنوع وثراء في الدلالة . لقد حولت النظرة الاعتزالية المجاز القرآني إلى علاقة مجردة بين أصل مفترض وفرع ظاهري هو

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ٨٢ - ٨٤

بمثابة الصورة الحسية المؤثرة ، وجعلت النقلة بين الأصل والفرع - أو العكس - أشبه ما تكون بحركة منطقية ، مثل تلك التى يقوم عليها القياس . صحيح أنهم كانوا - بصنيعهم هذا - يذودون عن العقيدة ، وصحيح أيضا أنهم صنعوا ما لا ميل إلى إنكاره دينيا ، ولكن نظرهم إلى المجاز وطريقتهم فى التأويل كانت قلب ثراء النص القرآنى وتحوله إلى فقر مدقع ، وتستبعد كثيراً من الأبعاد الوجدانية للعبارة المجازية على المستوى الأدبى .

ولعل تفسيرات أهل السنة كانت أقرب - أحيانا - إلى وجدان المسلم العادى من تأويلات المعتزلة ، إذ أن اهتزاز وجدان أهل السنة وأصحاب الحديث إزاء ظاهر بعض الآيات واستسلامهم لمعطياتها الحسية المباشرة ، كان يودى إلى تلبية الحاجات الوجدانية والروحية للمسلم العادى ، ويغذى توقه الطبيعى والإنسانى إلى التصورات الخيالية التى تشبع نهمه فى التعرف على ما سوف يلاقه من الله من ثواب أو عقاب أو محبة^(١) . ولقد كان يمكن للمعتزلة أن يوازنوا بين الجوانب العقلية الخالصة وبين الجوانب الوجدانية والتصورات الخيالية التى يروج بها النص القرآنى ويوحى بها ، ولكن خوفهم - المبرر - من انحدار العقيدة إلى هوة التصورات الشعبية الساذجة ، وحرصهم على تخليص المجاز القرآنى نفسه من كل ما يعاق به من خيال القصاص وتفسيراتهم الضحلة ، جعلهم يلحون على الجانب العقلى الخالص حتى لو انتهى بهم الأمر - كما حدث - إلى التضحية بكل الثراء التخيلى الذى يمكن أن يتيح احترام الجانب الحسى من المجاز ؛ ذلك الجانب الذى قد لا يتناقض - فى جوهره - مع الجوانب العقلية الخالصة . وهكذا تحول المجاز إلى

(١) راجع جولد تسيير : مذاهب التفسير / ١٢٤ - ١٢٧ ، ومصطفى

ناصر : الصورة الأدبية / ٧٧ - ٨٠

تجريد محض ، وهو أمر مهد - دون ريب - الطريق إلى المفاهيم المتأخرة التي جعلته شكلا من أشكال القياس ، وطريقة من طرائق الإثبات .

ولم يكن أهل السنة - في الواقع - في وضع أفضل من وضع المعتزلة . لقد حاولوا الرد على المعتزلة بنفس السلاح ، أعنى التأويل ومن ثم تحول مبحث المجاز القرآنى إلى ساحة يتنازعها الفريقان لخدمة أصولهم الاعتقادية ، وكلما كان الخصم أذكى كان أقدر على استغلال التأويل المجازى لإثبات ما يدعم عقائده ، وأقدر - بالتالى - على استغلال التقاليد اللغوية للعرب لتدعيم تأويله . وهكذا قضى أهل السنة والمعتزلة معا على كثير من الجوانب النخبة التي يمكن أن تكون أكثر ملاءمة للوجدان الدينى ، وللتذوق الأدبى في نفس الوقت . ولكى نوضح ذلك يمكننا التوقف قليلا عند إحدى المسائل الكلامية - ولتكن تلك التي تتعلق بإسناد الكلام أو القول الى الله تعالى - لنرى طبيعة الجدل الذى يدور حولها بين المعتزلة وأصحاب الحديث الذين يمثلهم ابن قتيبة ، ولنرى - أيضا - كيف يذوى ثراء النص القرآنى نفسه ، عندما يصبح موضوعا لجدل عقلى ، أبعد ما يكون عن تقدير قيمته الأدبية :

لقد ذهب المعتزلة إلى أن الآيات التي تسند الكلام إلى الخالق ، وتصف حوارا يدور بينه وبين الأشياء والكائنات لا تؤدي معنى القول الحقيقى أو المادى ، وإنما هي مجازات لها حقائقها المجردة ولها نظائرها في الشعر القديم ولغة العرب . فإذا توقفوا أمام الآية « يوم نقول لجهنم هل امتلأت فتقول هل من مزيد » قالوا : ليس ثمة قول لجهنم ولا قول منه - سبحانه - لها ، وإنما هو مجاز حقيقته وصف جهنم بالسعة ، وشأنه شأن قول الشاعر القديم :

شكا إلى جلى طول السرى

والجل لا يشكو ، أو قول المثقب العبدى — حكاية عن نافته — :

تقول إذا درأت لها وضيئى أهذا دينه أبدا ودينى

والناقة لم تقل شيئا من هذا ، ولكن الشاعر لما رآها فى حال من الجهد والتعب حكم بأنها لو كانت ممن تقول لقالت مثل هذا^(١) . وإذا جاءوا إلى قوله تعالى « وكلم الله موسى تكليما » ، أو قوله « إنما قولنا لشيء إذا أردناه أن نقول له كن فيكون » ، تأولوه بمثل ما تأولوا به الآية السابقة .

وعندما يأتى ابن قتيبة ليناقش مثل هذه التفسيرات ، فإنه يناوش المعتزلة بنفس سلاحهم ، أى أنه يعتمد على التأويل من ناحية ، ويستغل المعرفة بتقاليد اللغة العربية من ناحية أخرى ، إنه يوافق على أن « القول » يقع فيه المجاز ، إذ تقول العرب : قال الخاط ، وقال البعير ، وقالت الناقة . ولكنه يؤكد أن « الكلام » لا يقع فيه مجاز ولا تقول العرب — فى مثل هذه الحالة — « تكلم » ، إذ لا يعقل الكلام إلا بالنطق بعينه (خلا موضع واحد وهو أن تبين فى شيء من الموات عبرة وموعظة فتقول خبر وتكلم وذكر ، لأن ذلك معنى فيه ، فكأنه كلمك)^(٢) . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن أفعال المجاز — فيما يقول — لا تخرج منها المصادر ، ولا تؤكد بالتكرار أو غيره ، وإلا كانت أفعال حقيقة لا مجاز . وعلى هذا الأساس ، فإن « القول » فى الآية « إنما قولنا لشيء إذا أردناه أن نقول له كن فيكون » ، ليس من قبيل المجاز ، لأن الآية أكثدت القول بالتكرار وأكثدت المعنى وإنما^(٣) . أما قوله تعالى « وكلم الله موسى تكليما » الذى يدخله

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ٧٨-٨٠

(٢) نفس المرجع / ٨١

(٣) نفس المرجع / ٨٢

المعتزلة في دائرة المجاز ، فليس منها وإنما هو من قبيل الحقيقة ، لأن الآية استخدمت الفعل «كَلَّمَ» وهو لا يكون مجازاً إلا في حالة واحدة معروفة ليست منها الآية ، فضلاً عن أن فعل التكلم قد أُكِّدَ باستخدام المصدر وهو «التكلم» ، فخرج الفعل بذلك عن نطاق المجاز ، ودخل في دائرة الحقيقة ، التي ينبغي أن تفهم بالنظر إلى الآية «وما كان لبشر أن يكلمه الله إلا وحياً أو من وراء حجاب أو يرسل رسولا فيوحي بإذنه ما يشاء» ، أى أن كلام الله لموسى كان وحياً أو من وراء حجاب (١).

ومثل هذا التأويل لا بد أن يعترض المعتزلة على جانب كبير منه ، وحتى لو وافقوا على أن «الكلام» - في الآية - يمكن أن يكون حقيقة فإن كلفته وصفاته تظل محل خلاف هائل . أما مسألة التوكيد ونفيه للمجاز ، فهذه مسألة يمكن لابن جنى - في القرن الرابع - أن يرفضها في ضوء تفكيره الإعتزالي ، ويمكن له أن يهتدى إلى أساس لغوي للرفض ، يقوم على أن تأكيد المجاز لا يحوِّله إلى حقيقة بل على العكس - من ذلك - يُقوِّى ويدعم صفاته المجازية ، لأن المجاز يراد به التوكيد والمبالغة والإتساع من ناحية (٢) ، ولأن كل أفعال اللغة من قبيل المجاز من ناحية أخرى ، ومن ثم فلا بد أن يصبح قوله تعالى «وكلم الله موسى تكليماً» مجازاً من هذا الوجه (٣) .

وليس يعنيننا - هنا - أن نقول أى الفريقين كان على صواب ، ولكن يعنيننا أن نقول إن جدلاً مثل هذا - أياً كانت فائده العقائدية - لا بد أن يخنق بالإمكانات

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ٨١-٨٣

(٢) انظر الخصائص ٤٤٢/٢ والتمام / ١٣٠-١٣١

(٣) ابن جنى : الخصائص ٤٥٦/٢ .

الآرية للنص القرآني ، ويحرم المتلقي من إدراك الغنى النفسى والروحى الذى يتيح له التلقى المباشر للنص بعيدا عن مثل هذه التأويلات .



إن الجدل الكلامى الذى دار حول المجاز القرآنى ، وخصائصه المنطقية الحادة التى تبلور من خلالها مفهوم المجاز نفسه ، قد مهد الطريق لعدة مبادئ وأفتراضات ضارة علقت بمفهوم المجاز طوال عصور التفكير البلاغى ، وأحداث تأثيرها الضار فى تصور المجاز الشعرى نفسه . ولعل أول هذه المبادئ وأهمها هو ذلك الافتراض القائل بأن كل صورة مجازية لها أصل حقيقى ، هو بمثابة المعنى الثابت الذى تأتى الصورة المجازية لأحداث خصوصية فيه ، لقد أكد هذا الافتراض الطبيعة الشكلية للتصور المجازية ، وانفصالها الواضح عن معنى النص وعن التفاعلات الداخلية للسياق نفسه ، وجعل المجاز - بكل ما يتدرج تحته من أنماط فرعية - جانبا من جوانب الصياغة أو النظم لمادة خام أو أفكار بعينها ، تظل قائمة بذاتها ومنفصلة ومستقلة عما يمكن أن تصاغ فيه ، ومن ثم يصبح المجاز متصلا بجوانب اللفظ وقرين الحلية والزخرف والوعاء والكسوة والآنية ، التى تقدم المعانى تقدما مؤثرا دون أن يكون بينها وبين ما تحويه أو توصله أدنى علاقة فاعلة .

وإذا كننا نقول الآن إن المجاز هو أسلوب خاص فى الإدراك ، وتشكيل للمعنى نفسه ، وإن المجاز هو الذى يخلق المعنى من عدم بعد أن لم يكن موجودا من قبل ، فإن الجدل الكلامى ، الذى نضج من خلاله مبحث المجاز ، أدى إلى تصور معاكس ، لم يعط للمجاز أدنى فعالية فى عملية تشكيل المعنى الأدبى ذاته . إن المجاز - فى أفضل أحواله - طريقة خاصة فى إثبات المعنى وإحداث خصوصية فيه ، ولكن المعنى - أو المثلث - قائم وثابت ، لا يتغير جوهره المستقل ، قبل أو بعد

أن يوضع في وعاء المجاز أو يكتسى به ، ليس نمة تغير إلا الروتق الجديد الذي أضفى على ذلك المعنى الثابت المستقل .

ويترتب على هذا الافتراض السابق افتراض آخر يؤدي إلى الإلحاح المستمر على وجود تناسب منطقي بين التعبير المجازي وأصله الحقيقي المزعوم . لقد ارتبط مفهوم المجاز بالتجوز في دلالة الكلمات ، وانفصل عن الحقيقة على أساس أن الألفاظ فيه لا تستعمل تبعاً لأصل وضعها في اللغة^(١) . إن اللفظ الموصوف بالحقيقة هو ما أريد به ما وضع من أجل أن يفيد ، والمجاز هو اللفظ الذي أريد به ما لم يوضع لإفادته^(٢) . وأنت لا تنقل المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي إلا إذا كانت هناك صلة منطقية مفهومة وواضحة بين المعنيين ، هذه الصلة يمكن أن تقوم على المشابهة أساساً ، كما في حالة الاستعارة التي تعتمد على التشبيه ، ويمكن أن تقوم على مجرد التناسب أو النسبة التي لا تعتمد على المشابهة ، كما في حالة الكناية أو ما سمي - في عصر متأخر - بالمجاز المرسل . ولكن أياً كانت طبيعة هذه الصلة بين طرفي المجاز أو معناه الأصلي وصورته الظاهرة ، فلا بد أن تكون هذه الصلة ذات أساس منطقي ممكن ، يقبله العقل ويحترمه ، ولا مفر من وجود ما سمي بالقرينة حتى تتأكد مجازية العبارة وتسقط شبهة الحقيقة^(٣) .

لقد كانت النظرة العقلية عند المعتزلة نظرة منطقية صارمة لا تقبل التداخل أو إنعدام الفواصل والحدود ، وهذه أشياء لا تنفصل عنها المجازات الأصلية عادة . إن النظرة الاعتزالية تؤثر أن يظل كل طرف وقسم قائماً في استقلال وتمايز

(١) ابن جني : الخصائص ٤٤٢/٢

(٢) ابن سنان : سر الفصاحة ٣٤/

(٣) ابن جني : الخصائص ٤٤٢/٢ والرازي : نهاية الإيجاز ٤٧/

وتباين ، وإلا وقعنا في الإيهام واللبس بدلا من الوضوح والتمايز ، ولن نجد شيئا يكرهه المعتزليُّ مثل الغموض أو الإيهام . وما نقوله اليوم عن الغموض الشعرى وضرورة تقديره واحترامه ، أو ما نراه من أن المجاز قد يقوم على التنافر ، وقد تنعدم فيه الحدود والنسب إلى الدرجة التي تجعله عسيرا على الفهم المنطقي المحايد ، هو في تقدير النظرية الاعتزالية من قبيل الحق أو الهذيان . ولا بد أن تؤثر هذه النظرية الفصل الحاسم بين المجاز والحقيقة ، والفصل الحاسم بين العناصر التي يتكون منها نسيج المجاز ، وتحرص على تأكيد التناصب المنطقي الصارم بين العلاقات المجازية ، استبعادا لكل لبس أو شبهة ، خاصة أن المجال مجال عقيدة ودين .

ولقد كانت طبيعة الجدل الحاد بين المتكلمين وبينهم وبين أهل السنة أو سواهم من غير المسلمين تقتضي الإلحاح على العقل والمنطق ، ومن ثم استبعدت الجواب الوجدانية - أو كادت - من النقاش ، ولقد تأثر مبحث المجاز بذلك كله فلم يتوقف واحد من المتكلمين ليتأمل مدى صواب النصور المفترض لطبيعة العلاقة بين طرفي المجاز ، أو يتسائل عما إذا كانت هذه العلاقة تقوم حقا على أساس منطقي ، يعتمد على علاقة محددة مثل المشابهة ، أو الجزئية والكلية ، أو اللزوم والملازمة ، أو غيرها من أشكال العلاقات ، التي كانت - على درجات متفاوتة - تدور بأذهان المعتزلة أمثال الجاحظ ، والرماني ، وابن سنان ، والقاضي عبد الجبار ، والزمخشري والسكاكي ، أو الأشاعرة أمثال الباقلاني وعبد القاهر . وهؤلاء هم الذين أوجدوا البحث البلاغي وقواعده .

ولقد أجهد عبد القاهر - على وجه الخصوص - نفسه طويلا في دراسة المجاز وتوضيح أقسامه وطرائقه حرصا على خدمة العقيدة ، ونقياً لكل الشبهات التي يمكن أن تلحق بها ، لكنه في بحثه للمجاز كان متكلما أكثر منه بليغا ومنطقيا حريصا

على وضع الحدود والتقسيمات أكثر منه ناقدا يحاول البحث عن العلل النفسية التى يرتد إليها المجاز . ولقد بهر عبد القاهر المتأخرين بما توصل إليه من تقسيم وتفريع فظلوا عاكفين على ما صنعه يحاولون توضيحه وتفسيره ، دون أن يحاول واحد منهم مناقشة الأصول النظرية التى ينطلق منها عبد القاهر .

شغل عبد القاهر بالبحث عن معايير منطقية تفصل بين المجاز والحقيقة ، وحاول أن يتأمل النسبة العقلية بين المعانى الأولى والمعانى الثانية فى المجازات ، وحاول أن يوضح العلاقة التى تربط بين طرفى المجاز ، واجتهد فى أن يقسم المجاز نفسه تلك القسمة الزائفة بين ما يسميه مجازا عن طريق اللغة ومجازا عن طريق المعنى والمعقول (١) . وقال إن المجاز اللغوى يتصل بالكلمات المفردة ، ويقوم على التجوز فى ذات الكلمة ومعناها ، أما المجاز العقلى فإنه يتصل بالجل ، ويقوم على التجوز فى حكم ينسب إلى الكلمة لا إلى معناها ذاته (٢) . ومن ثم أصبح هناك مجاز فى الإثبات يقوم على إسناد الفعل أو ما يقوم مقامه إلى غير فاعله ، مثل إسناد الربح إلى التجارة فى قوله تعالى « فما ربحت تجارتهم » ، ومجاز فى الميث مثل أن تجعل ما ليس بحياة حياة على التشبيه كما فى قوله تعالى « فأحيينا به الأرض بعد موتها » ، ويمضى عبد القاهر فى تقسيماته بروح المتكلم الحريص على توضيح كل شئ يتصل بالعقيدة ، بمنهج المنطقى الحريص على وضع الحدود والتقسيمات والتفريعات الجامعة المانعة ، وهو بذلك كله يقدم لمن بعده - مثل الرازى والسكاكى وابن مالك وابن الزملى - مادة وفيرة ، تمكنهم من محاولة حصر العلاقات

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٣٧٦

(٢) المرجع السابق / ١٩٣ - ١٩٤

التي يقوم عليها المجاز العقلي (١) ، والعلاقات التي يقوم عليها المجاز اللغوي (٢) ،
وتحرير الفروق بين كل منها ، ناهيك عن الحديث المسهب عن القرينة والجامع
والإسناد وغيرها من المباحث التي تضبط خطوات النقلة المفترضة بين طرفي
المجاز ، وتجعلها أشبه بحركة العقل المنطقي عندما ينتقل من مقدمة إلى أخرى كي
يصل إلى نتيجة .

ولا ننسى أن حرص أهل السنة والمعتزلة وغيرهم من المتكلمين على تدعيم
تأويلاتهم للمجاز القرآني بالرجوع إلى لغة العرب والشعر القديم ، قد ساعد على
تدعيم فكرة قداسة اللغة نفسها ، واحترام تقاليدها ، المجازية ، إلى أقصى درجة (٣) .
لقد رأينا أن تأويل المعتزلة كان يستند إلى أساس لغوي ، ويقوم على الاستشهاد
بلغة العرب . ولقد كان المعتزلة يدركون أن تأويلاتهم العقلية الخالصة للمجاز
القرآني لا يمكن أن تقنع ، أو تكتسب صفة الشرعية ما لم تستند إلى أساس لغوي
مكين ، ومن هنا كان الشريف المرتضى — تلميذ أبي علي الجبائي — يقول (إن
حل الكلام على الحقيقة التي تعضدها الرواية أولى من حمله على المجاز والتوسع مع

(١) مثل إسناد الفعل — أو ما يقوم مقامه — إلى الزمان ، أو إلى المكان
أو إلى السبب ، أو إلى المصدر ، أو إسناد ما بنى للفاعل إلى المفعول والعكس .

(٢) مثل علاقة المشابهة ، والنضاد ، والسببية ، والمسببية ، والآلية ، والكلية
والجزئية ، والملزومية ، واللازمة ، والإطلاق ، والمقيدية ، والعموم والخصوص
والمجاورة ، والبديلة ... الخ .

(٣) انظر مصطفى ناصف : الصورة الأدبية / ٨١ ، ٩٥ — ٩٦ ، ١٠٨ ،

١١٤ ، ١١٨

فقد الرواية (١) . وكان أهل السنة يصنعون نفس الصنيع ، كما رأينا عند ابن قتيبة . وكانت العودة إلى لغة العرب والشعر القديم تقوم على مبدأ ثابت متصل بوصف القرآن لنفسه بأنه نزل بلسان عربي مبين . وهذا كله لا بد أن يؤثر في مفهوم البلاغين — وأغلبهم من المتكلمين — ويجعل تصورهم للغة الأدبية بعامة والشعرية بخاصة ، تصوراً محافظاً ، يقوم على تقديس أوضاع اللغة القديمة ، التي جاء القرآن معبراً عن الإيمان بأفضل أساليبها . وإذا كانت مجازات القرآن تسير على سنن العرب ، وتتحرك في إطار تقاليدهم اللغوية في المجاز ، فمن المنطقي أن يطلب الشاعر بالحفاظ على هذه اللغة ، والسير داخل إطاراتها الموروثة . وإذا كان القرآن قد اتبع — في صياغته للمجازات — أفضل أساليب لغة العرب ولم يعتمد الضعيف ، فلا بد أن يطلب الشاعر بمثل هذا . ومن ثم يصبح فهم مجازات الشاعر المحدث في ضوء مجازات الشعر القديم وتقاليد أمراً واضحاً مفهوماً . ومن هذه الزاوية نجد أن الجاحظ عندما تحدث عن التشبيهات وتطرق إلى الحديث عن المجاز قال (وليس هذا مما يطرد لنا أن نقيسه ، وإنما نقدم على ما أقدموا ، ونحجم عما أحجموا ، وننتهي إلى حيث انتهوا) (٢) . ومعنى هذا أنه إذا كان العرب (يسمون الرجل جملاً ولا يسمونه بعيراً ، ولا يسمون المرأة ناقة ، ويسمون الرجل ثوراً ولا يسمون المرأة بقرة ، ويسمون الرجل حماراً ولا يسمون المرأة أتاناً ، ويسمون المرأة نعجة ولا يسمونها شاة) (٣) . فحتم على الشاعر المحدث أن يسير على نهج العرب وألا يفعل سوى ما فعلوا ، لأن هذا من قبيل الأشياء التي لا يقاس عليها . وهذه نظرة لا تفرق — في جوهرها — عما قابلناه عند اللغويين في الفقرة

(١) آمالي المرتضى

(٢) الجاحظ: الحيوان ٢١٢/١

(٣) نفس المرجع والصفحة .

السابقة ، هذا على الرغم من أن الجاحظ قد هاجم اللغويين لتفضيلهم القدماء على المحدثين . وسنرى في الفصل القادم أثر مثل هذه النظرة في بحث الاستعارة وتحديد طبيعتها .

ومن الطبيعي ألا يتوقف واحد من المتكلمين ليتأمل العوامل النفسية التي تدفع المتكلم إلى التعبير المجازي ، أو يناقش المجاز من زاوية تركيز على المبدأ نفسه . إن التركيز في مثل هذه الدراسات الكلامية لابد أن يكون على النص الأدبي ذاته وعلى تأثيره في المتلقي ، أما الحديث عن المبدأ فإنه لا يمكن إلا أن يقع في دائرة المحذور ، لأن المبدع في هذه الحالة هو الخالق عز وجل . وإذا كان منطلق المتكلمين هو المشاكل الاعتقادية التي يثيرها النص القرآني وطرائق تلقيه ، فمن الطبيعي — أيضا — ألا نجد تركيزاً على علاقة المجاز بالشعر ، أو نعر على أدنى ربط بين طبيعة المجاز نفسه وبين الخصائص النوعية للشعر . ورغم أن المعتزلة قد ركزوا على درس الخطابة ، إلا أننا لن نجد عند واحد منهم — في دائرة ما نعرف — أدنى إحساس بالفارق بين استخدام المجازات في الشعر واستخدامها في الخطابة . لقد شغلهم المسائل الاعتقادية عن مثل هذا النوع من البحث ، الذي لن نجده إلا عند الفلاسفة من شراح أرسطو .

* * *

— ٤ —

أسهم الفكر اليوناني في تعميق الخبرة النقدية عند العرب ، ذلك أن الفلسفة — بمعناها اليوناني الشامل — كانت تقدم لدراسها طرائق جديدة للتفكير والتأمل ، وتمنحه قدراً من رحابة الأفق يجعله أقدر من غيره على الاقتراب من طبيعة الظاهرة الأدبية وتفهم خصائصها النوعية . كما أن الفكر اليوناني كان يضيف

خبرات جديدة إلى الوعي النقدي المتأصل في البيئة العربية ، ويقدم لهذه البيئة حولا - توصل إليها نقاد آخرون أكثر عمقا ووعياً - لكثير من المشكلات الأدبية والنقدية المثارة منذ أوائل القرن الثالث للهجرة ، وربما قبل ذلك بقليل . من هذه الزاوية يأتي تقدير الدور اللافت الذي لعبه أرسطو في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب ، خاصة في الجانب المتصل ببحثنا ، لأن البحث عن الخصائص النوعية للشعر ، ومحاولة تحديد ماهية خاصة للشعر تميزه عن غيره من المعارف والأنشطة الإنسانية ، فضلا عن الدراسة المسببة للجوانب الأسلوبية الخاصة بالمظاهرة الأدبية ، وما يندرج تحتها من تأمل لأهم الأنواع البلاغية للصورة ، كلهم موضوعات كان لأرسطو دور مهم في تأصيلها وتحديدتها في التاريخ النقدي العام كله .

لقد رفض أرسطو أن يميز الشعر عن غيره على أساس الوزن فحسب ، وقال (إن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويان من منظوم أو منثور ، فقد تصاغ أقوال هيرودوتس في أوزان فتظل تاريخا سواء وزنت أم لم توزن) (١) ورأى أن محاورات سقراط ، ومحاكيات ، سوفرون واكسنارخوس الثرية أقرب ما تكون إلى الشعر في حين أن ما نظمه أمبدوقليس ووضعه في قوالب الوزن يظل كلاما في الفيزياء لا صلة له بالشعر ، إن الشاعر - عند أرسطو - ينبغي أن يكون محاكيا (قبل أن يكون صانع الأوزان ، لأنه يكون شاعرا بسبب ما يحدثه من المحاكاة) (٢) . ولعل هذا هو ما جعل أرسطو - فيما يقول بوثشر - يحس بالحاجة الملحة إلى توسيع كلمة « الشاعر » بحيث تشمل دلالاتها كل محاك بالكلمة

(١) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس في الشعر / ٦٤

(٢) المرجع السابق / ٦٦

حتى لو كان ما يكتبه نثرا لا نظما ، بل إنه كاد يقترب من حافة النظرية التي تآخى دور الوزن في الشعر وتركز على الخصائص التخيلية وحدها ، وهو أمر لم ينقذه منه — فيما يرى بوتشر أيضا — إلا احترامه للتقاليد اليونانية التي كانت توحد بين الشعر والموسيقى ، ولا تفصل بين الشاعر والموسيقيار (١) .

وليست المحاكاة الأرسطية — فيما يقول شراح أرسطو المحدثون — تكرارا ساذجا للحقائق وإنما هي إعادة تشكيل تخيلي للعالم (٢) ، بمعنى أنها ليست من قبيل النسخ أو النقل الحرفي لعناصر العالم الخارجى وإنما هي تعبير عن وقعه على مخيلة الشاعر . وإذا حاولنا تطبيق هذا الفهم للمحاكاة الأرسطية على الشعر الغنائى — وهى مسألة لم تكن فى ذهن أرسطو بشكل مباشر — قلنا : إن الشاعر يعيد تشكيل العالم فى قصيدته من خلال صورته الشعرية ، أى أن الصورة هنا هى محصلة الفعل التخيلى الذى يمارسه الشاعر ووسيلته فى نفس الوقت . ويبدو أن شيئا من هذا الذى أقوله كان يراود أرسطو ، ألم يقل عن الاستعارة إنها أعظم الأساليب فى الشعر ، وإنها آية الموهبة التى لا يمكن تعلمها من الآخرين ، وإن الأحكام فيها قرين التعرف والوعى بالامتلاف بين الأشياء المختلفة . (٣) وفى الخطابة كان أرسطو يقول صراحة إننا ر ينبغي أن تقلل من استخدام التشبيه والاستعارة فى النثر لأنهما أخص بالشعر (٤) ، أو إن التشبيهات والكلمات

(١) S. H. Butcher , Aristotle, s Theory of Poety And Fine Arts , P. 148

(٢) R.A Scott—James, The Making of Literature, P. 53.

(٣) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر / ١٢٨

(٤) Aristotle, The Art of Rhetoric , P. 367.

الركبة المرتبطة بمواقف انفعالية متوترة أليق بالشعر منها بالخطابة ، لأن ثمة شيئا ملها في الشعر (١) .

قد تكون أمثال هذه الإشارات قليلة جدا ، لكنها كافية — مع إسقاط الأفكار العربية الشائعة على ما كتبه أرسطو — لكي يفهم منها مترجمو أرسطو وشراحه من العرب صلة التشبيه والاستعارة بالمحاكاة الشعرية ، بل ليرتبوا على هذا الفهم نتائج لم تكن في ذهن أرسطو من قريب أو من بعيد . ورغم غموض الترجمة العربية القديمة للخطابة أو ترجمة متى للشعر ، وما فيها من لبس وركاكة في التعبير واستغلاق على الفهم ، رغم ذلك كله فإن فكرة الخصائص النوعية للشعر تقدم بطريقة أوضح بكثير جدا من الأفكار العملية المتصلة بالدراما اليونانية . ويبدو أن اقتراب متى — بالذات — من تفهم الخصائص النوعية للشعر عند أرسطو ، كان يرجع إلى أنه يترجم أفكارا عامة مجردة من ناحية ، وإلى أنه — من ناحية أخرى — كان يترجم شيئا يمكن أن يكون له صلة بما كان يسمع عنه من نقاد عصره وبلاغيه .

يقول متى في ترجمته لكتاب الشعر (إنه لاشيء يشتركان فيه أوميروس وأنفاد قلس باخلا الوزن . ولذلك أما ذاك فينبغي أن نلقبه شاعرا ، وأما هذا فالتكلم في الطبيعيات أكثر من الشاعر) (٢) ، والنص — رغم ركاكته في التعبير وتشويبه الأعلام اليونانية — واضح الدلالة فيما يتصل بعدم أهمية الوزن في التمييز بين الشاعر وغيره ، إذ يظل هو ميروس شاعرا ، ويظل أمبد وقلبس عالما طبيعيا رغم اشتراكهما في الوزن . وتوضح هذه الفكرة مرة ثانية في ترجمة

Aristotle, The Art of Rhetoric , P.381

(١)

(٢) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس في الشعر / ٣١ والنص هكذا

في الأصل .

متى عندما يقول (وذلك أن لا برودطس أن يكون ما يكتبه أو بدونه بالوزن، وليس لما يدون ويكتب أن يكون مع الوزن أو غير وزن بأقل) (١) ورغم غموض هذا النص عن سابقه فإنه يمكن أن يؤدي المعنى الذى قصده أرسطو، وهو أن هيرودتس (ابرودطس) قد ينظم أحداث التاريخ ولكنه يظل مؤرخا، لأن الوزن لا يقدم ولا يؤخر فى التمييز بين الشاعر والمؤرخ، فالوزن لا يجعل تاريخ هيرودتس للآحداث أكثر أو أقل مما هو. وتكرر الفكرة — مرة ثالثة — فى ترجمة متى، ولكن بشكل أكثر وضوحا وأكثر بعدا عن أرسطو، خاصة عندما يقول متى (فظاهر من هذه أن الشاعر خاصة، يكون شاعر الخرافات والأوزان بمبلغ ما يكون شاعرا بالنشيه والمحاكاة) (٢)، وهذا ما لم يقله أرسطو، إذ أن هذه الفقرة عند متى تقابل عند أرسطو قوله (فظاهر مما سبق أن الشاعر — أو الصانع « بويتيس »، — ينبغى أن يكون أولا صانع القصص قبل أن يكون صانع الأوزان، لأنه يكون شاعرا بسبب ما يحدثه من المحاكاة) (٣)، أى أن أرسطو — كما هو واضح من الترجمة الحديثة — لم يقرن الوزن بالمحاكاة من حيث الأهمية كما فعل متى، بل جعل المحاكاة هى الأصل، أما الوزن فكان شيئا ثانويا ليس له قيمة من حيث جوهر المحاكاة. ويبدو أن هذا الخطأ الذى وقع فيه متى كان الأصل الذى بنى عليه الفارابى وابن سينا من بعده ففكرة وضع الوزن فى الاعتبار عند تعريفهما للشعر، وربما كان ذلك بحكم الأوضاع الشعرية العربية. لكن الشيء اللافت للإتباء — فى النص السابق من ترجمة متى — أنه قرن كلمة « المحاكاة »، بالتشبيه، وجعلهما بمثابة مترادفين

(١) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر / ٦٥

(٢) نفس المرجع / ٦٧.

(٣) نفس المرجع / ٦٦.

بيوديان نفس المعنى الذى يؤديه المقابل اليونانى لكلمة المحاكاة وحدها عند أرسطو. وهذه ظاهرة مطبّرة في كل ترجمة متى من أولها إلى آخرها. إن كلمة «المحاكاة» - عند متى - تقترن عادة بكلمة «التشبيه» وتترادف معها في كل الأحيان، وكلمة «المشبه» تلحق عادة بكلمة «المحاكى»، وتتحد معها في الدلالة، والفعل «يشبهون» ليس بدوره إلا قرين الفعل «يحاكون»، فى الاستخدام... وهكذا. ولكن ما الذى جعل متى يقرن التشبيه بالمحاكاة على هذا النحو؟ إن مصطلح التشبيه له دلالة الاصطلاحية الخاصة والمحددة فى التفكير البلاغى العربى السابق على متى، فضلا عن أن معناه أضيق من أن يستوعب الدلالات الغامضة والرحبة التى تؤديها وتشير إليها كلمة «المحاكاة» الأرسطية، فما الذى جعل متى يقرنه بالمحاكاة ويجعله مرادفا لها على هذا النحو؟

أغلب الظن أن متى - المتوفى سنة ٣٢٨ هـ - كان يحاول فهم المصطلح النقدى عند أرسطو من خلال ما يعرفه عن المصطلح العربى. والمصطلح النقدى عند العرب يتصل اتصالا وثيقا بالشعر الغنائى الذى لم تعرف العرب سواء من أنواع الشعر وأجناسه، ولما كان متى لا يعرف شيئا واضحا عن الفن المسرحى أو الملحمة... وجل كتاب أرسطو يدور حولهما - فقد إنساق إلى افتراض مؤداه أن هذين الجنسيتين الأدبيين ليسا إلا شيئا قريبا من الشعر العربى الذى يعرفه. من هنا سهل عليه - فيما يبدو لى - أن يفهم «التراجيديات» على أنها «صناعة المديح»، وإذا كان الأمر كذلك فلا بد أن تكون «الكوميديا» هى الهجاء، لأن الهجاء هو المقابل الواضح للمديح فى الشعر العربى، فضلا عن أن عنصر الاستهزاء والسخرية الواضح فى «الكوميديا» له مثيله - على نحو من الأنحاء - فى شعر الهجاء الذى يعرفه متى. وظالما أن الفن المسرحى قد أصبح شيئا قريبا من الشعر «الغنائى»، فن الطبعى أن يكون جوهر هذا الشعر - وهو المحاكاة - شيئا

قريب الصلة بالتشبيه . ويؤكد هذا الافتراض الأهمية التي يحتلها التشبيه في التراث البلاغي العربي ، ناهيك عن أن المعنى اللغوي الخالص لكلمة « المحاكاة » يقرن بالمماثلة التي تسوغ اقتران الشيء بغيره وتوقع الائتلاف بين الأمرين ، وهذه معان يمكن أن يؤديها « التشبيه » ، بمعناه الاصطلاحي الذي بدأ بتحدد منذ أوائل القرن الثالث .

وسواء أكان هذا الذي افترضه صحيحاً ، أم كان غير صحيح ، فإن اقتران المحاكاة بالتشبيه عند متى كان بمثابة مقدمة ترتبت عليها نتائج مؤكدة أهمها أن الفارابي وابن سينا من بعده ، قد سارا في نفس الطريق ، وربطاً بين المحاكاة والتشبيه ، ولكنهما أسبها فيما لم يشرحه متى بحكم أنه مترجم يلتزم نصاً بعمينه ، لكنهما ينطلقان من نفس نقطة البداية التي حددها متى بخلافه بين التشبيه والمحاكاة . ولعل الذي ساعدهما على المضي فيما فعله متى أن الترجمة القديمة للخطابة — وهي أقدم زنيا من ترجمة متى لكتاب الشعر — قد أوضحت لهما مدى صلة التشبيه والاستعارة بالفن الشعري (١) ، ومن ثم سهل عليهما ربط المحاكاة بالتشبيه والاستعارة والتشيل ، على نحو ما سنرى بعد قليل .

ومهما يكن من أمر ، فإن أي ترجمة شبيهة بترجمة متى لكتاب الشعر أو بالترجمة القديمة للخطابة ، ما كانت قادرة — وحدها — على إحداث أي تأثير في الوعي النقدي عند العرب ، لانغلاق المعنى وصعوبة الفهم في كلي منهما . وكان لابد من فيلسوف يعرف قدراً لا بأس به عن الشعر العربي ، وأن يكون قادراً بعد ذلك على فهم أفكار أرسطو وحل طلاسم مترجميه من السريان ، ثم تقديم

(١) عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس ، الخطابة ، الترجمة العربية القديمة /

هذه الأفكار بلغة بسيطة مينة . ويبدو أن الكندي (٢٥٢ هـ تقريبا) قد حاول أن يقوم بذلك ، إذ يقول ابن النديم إنه لخص كتاب الشعر (١) ، ولكن محاولة الكندي لم تصلنا وإنما وصلتنا أجزاء من محاولات فيلسوف آخر هو الفارابي (٣٢٩ هـ) . ولقد تجمعت في الفارابي خصائص كثيرة ساعدته على أن يكون أفضل موصل — في عصره — لأفكار أرسطو عن طبيعة الفن الشعري، منها أن الرجل لم يقنع — فيما يبدو — بترجمة متى بل حاول أن يستعين على فهم أرسطو بترجمات أخرى لا نعرف عنها شيئا إلا ما أشار هو إليه في رسالته عن قوانين صناعة الشعراء (٢) ، ومنها أن الفارابي كان ذا حساسية خاصة بالنسبة للفن عموما ، إذ تحدثنا الروايات التاريخية عن ذوقه المرفف ، وحب المفرط للرياض والحضرة ، وتذوقه الممتاز للموسيقى ، وقدرته الفائقة على أداء الحانها المؤثرة (٣) ، والفارابي — بعد ذلك كله — صاحب عبارة مشرقة قادرة على الإفهام ، خاصة إذا قورنت بعبارة متى .

يدخل مبحث الشعر عند الفارابي في إطار ثلاثة علوم أو صناعات أكبر ، أولها علم اللسان ، وثانيها صناعة المنطق ، وثالثها ما يسميه الفارابي بالصناعة المدنية . أما الجانب المرتبط بعلم اللسان فهو يقوم على ثلاثة مباحث فرعية : مبحث الأوزان الشعرية ، ثم مبحث القوافي ، وأخيرا مبحث الألفاظ الذي ينخصص لما (يصلح أن يستعمل في الأشعار من الألفاظ مما ليس يصلح أن يستعمل في القول الذي ليس بشعر) (٤) أما الجانب المرتبط بالمنطق ، فيقوم على البحث في

(١) ابن النديم : الفهرست / ٢٥٠

(٢) عبد الرحمن بدوي : أرسطو طاليس عن الشعر / ١٥٥

(٣) دي بوز : تاريخ الفلسفة في الإسلام / ١٩٦ - ١٩٧

(٤) الفارابي : إحصاء العلوم / ٥٢

طبيعة الأقيسة الشعرية وماهيتها، وهو يشكل القسم الثامن من أقسام المنطق عند الفارابي، وتدرس فيه (القوانين التي تسير بها الأشعار وأصناف الأقاويل الشعرية المعمولة والتي تعمل في فن من الفنون، ويحصى أيضا جميع الأمور التي تلتم بها صناعة الشعر، وكل أصنافها، وكل أصناف الأشعار والأقاويل الشعرية، وكيف صنعة كل صنف منها، ومن أي الأشياء يعمل، وبأي الأشياء يلتم ويصير أجود وأفخم وأبهى وألذ، وبأي أحوال ينبغي أن يكون حتى يصير أبلغ وأنفذ. وهذا . . . يسمى باليونانية «بويطيقا» وهو كتاب الشعر (١). أما الجانب المرتبط بالصناعة المدنية فمدار البحث فيه على وظيفة الصناعة الشعرية (وغناء صنف صنف منها في الأمور الإنسانية) (٢). وفي ضوء هذا الربط بين الشعر والصناعة المدنية نستطيع أن نفهم ما يقوله الفارابي من أن التخيلات (إنما تستعمل في تعليم العامة وجمهور الأمم والمدن) (٣).

ومعنى هذا التقسيم أن دراسة الشعر — عند الفارابي — تقوم على ثلاثة موضوعات كبرى: مادة اللفظية أو ما نسميه الآن بمبحث الأداة، وهذه مرتبطة أساساً بعلوم اللغة. وماهية الشعر وهي مرتبطة بالمنطق. ووظيفة الشعر وهي مرتبطة بالصناعة المدنية. هذا التقسيم بعيد عن أرسطو، خاصة ما يتصل منه

(١) الفارابي: إحصاء العلوم ٧٢ وانظر الموسيقى الكبير ١١١٨ وجعل الشعر قسما من أقسام المنطق مسألة لم يستحدثها الفارابي بل هي موجودة قبله عند الكندي، راجع رسائل الكندي ٣٦٨/١

(٢) الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير ١١١٨

(٣) الفارابي: كتاب تحصيل السعادة ٣٨ وهناك جذور لهذه الفكرة عند الكندي راجع رسائل الكندي (المقدمة) ٩٤/١

يربط الشعر بالمنطق واقتراض أن كتاب الشعر : مثل المبحث الثامن من مباحث المنطق الأرسطي ، وقد أساء هذا الربط بين الشعر والمنطق إلى مفهوم الشعر بشكل عام ، ومفهوم الصورة الفنية بشكل خاص . ولكن رغم كل الأخطاء التي وقع فيها الفارابي فيما يتصل بتفهم نظرية أرسطو في الشعر ، وهي أخطاء قد يكون الباعث عليها الشروح والترجمات التي اعتمد عليها ، فإنه قد استطاع أن يعي أن المحاكاة هي العنصر الاساسي والجوهري في الشعر .

تقسم المحاكاة — عند الفارابي — إلى قسمين : محاكاة بالقول ، ومحاكاة بالفعل . أما الأولى — وهي التي تهمننا — فهي الاقاويل الشعرية التي (تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول) (١) . وهذا تعريف للشعر لا يفترق — في جملة — عن مفهوم المحاكاة الشعرية عند أرسطو ، إلا أن اللافت عند الفارابي أنه يقرن « المحاكاة » بمصطلح جديد هو « التخيل » ، ويجعله مرادفا لها ، فيقول (والمحاكاة بقول هي أن يؤلف « الشاعر » القول الذي يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول ، وهو أن يجعل القول دالا على أمور تحاكي ذلك الشيء . ويلتمس بالقول المؤلف بما يحاكي الشيء تخيل ذلك الشيء : إما تخيله في نفسه ، وإما تخيله في شيء آخر ، فيكون القول المحاكي ضربين : ضرب يخيل الشيء نفسه ، وضرب يخيل وجود الشيء في آخر) (٢)

(١) الفارابي : جوامع الشعر / ١٧٣

(٢) الفارابي : جوامع الشعر / ١٧٤ والنص مضطرب في النسخة التي حققها الدكتور سليم سالم ، لذا استعنت في تصويبها بنسخة أخرى لم يعرفها المحقق ، ونشرها الدكتور محسن مهدي في مجلة شعر اللبنانية (خريف ١٩٥٩) ، هذا ،

ولقد أشرت في الفصل السابق إلى أن استخدام مصطلح «التخييل» على هذا النحو المرادف للمحاكاة أمر له دلالة الهامة، إذ أنه يشير إلى أن صناعة الشعر بدأت ترتبط ارتباطا واضحا بفاعلية الخيلة عند الشاعر والمتلقى على السواء.

لقد تعرضنا — في الفصل السابق — لمفهوم التخييل باعتباره جوهر العملية الشعرية عند الفارابي، وليس ثمة ضرورة لتكرار ما قيل، على أنه من المهم أن نلاحظ أن الفارابي مع إلحاحه على «التخييل»، لم يغفل الدور الذي يقوم به الوزن في الشعر. إن التخييل — عنده — عملية لا تنبع من الإثارة التخيلية التي تولدها

== والملاحظ أن الفارابي عندما يعضي في شرح هذين النوعين من المحاكاة يأخذ في خطط مفهوم المحاكاة عند أرسطو بمفهومها عند أفلاطون، فيتحدث عن تعدد المحاكاة الذي يلحق بالاقاويل الشعرية (فإنها ربما ألقت عن أشياء تحاكي الأمر نفسه، وربما ألقت عما تحاكي الأشياء التي تحاكي الأمر نفسه وعما تحاكي تلك الأشياء، فتبعد في المحاكاة عن الأمر برتب كثيرة) (جوامع الشعر / ١٧٥). وهذه فكرة أفلاطونية بحتة (راجع ترجمة فؤاد زكريا لجمهوريّة أفلاطون / ٣٦٤) لا صلة لها بأرسطو من قريب أو بعيد. ولكن الفارابي — على أي حال — لا يجعل من هذه الفكرة أساسا للهجوم على الشعر والشعراء كما فعل أفلاطون، بل إنه يقول (وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب، ويجعلون الصانع للاقاويل التي بهذه الحالة أحق بالمحاكاة وأدخل في الصناعة وأجرى على مذهبها) (جوامع الشعر / ١٧٥)، ويبدو أن الذي أوقع الفارابي في هذا الخلط استعانة بما وصله من كتابات الشراح المتأخرين أمثال ثامسطيوس Themistius المتوفى حوالي سنة ٣٩٠ م. وقد أشار الفارابي إلى هذه الاستعانة في رسالته عن قوانين صناعة الشعراء (راجع عبد الرحمن بدوي: أرسطو طالس فن الشعر ١٥٥).

الكلمات الشعرية في ذهن المتلقى فحسب ، بل هو عملية مرتبطة بالوزن والإيقاع بمعنى أن وزن الشعر يساعد على تحقيق فعل التخيل عن طريق إبقاعاته التي تساعد — بدورها — في تأكيد الحالة الانفعالية التي تولدها دلالات الكلمات أو صور الشعر في ذهن المتلقى، أى أن المحاكاة الشعرية تحقق غايتها عن طريق التخيل الشعرى وعن طريق الوزن في نفس الوقت . وما يدعم هذا الفهم أن الفارابى لا يفصل الموسيقى عن الشعر ، ويرى أن دراسة تنوع الأوزان الشعرية هى مهمة العروضى والموسيقى على السواء (١). وهذا أمر طبعى إذ يرجع الشعر والموسيقى — فى النهاية — إلى أصل واحد ، ويتحولان — فى التحليل الصوتى الأخير — إلى تعاقب حركات وسكنات ، وكلاهما يتفق — ولو جزئياً على الأقل — فى إحداثه لشيء واحد . (إن الألحان وما بها تلتئم فهمى بالجملة تابعة للأقاويل الشعرية ، وإن المقصود بها: إما المقصود بتلك الأقاويل ، وإما جزء المقصود بتلك ، وإما أن يكون المقصود بها يطلب لتكميل المقصود بالأقاويل الشعرية) (٢) .

ولكن هذا كله لا يعنى أن الفارابى يمنح الدور الذى يقوم به الوزن الشعرى نفس القدر من الأهمية التى يمنحها للمحاكاة أو التخيل . إن الوزن — عنده — يظل مجرد عنصر مساعد يعاون المحاكاة على تحقيق غايتها بشكل أفضل ، بل إنه يرى أن القول المحاكى يمكن أن يتصف بالشاعرية حتى لو خلا من إطار الوزن (والقول إذا كان مؤلفاً بما يحاكى الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً ، ولكن يقال هو قول شعرى . فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعراً . فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً بما يحاكى الأمر وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية ، ثم سائر ما فيه

(١) عبد الرحمن بدوى : أرسطاطاليس فى الشعر / ١٥١ — ١٥٢

(٢) الفارابى : كتاب الموسيقى الكبير / ١١٧٠

فليس بضرورى فى قوام جوهره ، وإنما هى أشياء يصير بها الشعر أفضل . وأعظم هذين فى قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التى بها المحاكاة ، وأصغرها الوزن (١) . ويعنى الفارابى بذلك ، الفصل الحاسم بين محض النظم أو القدرة على وصف كلمات موزونة مقفاة وبين الشعر نفسه كنشاط تخيلى من الطراز الأول .

ولكن إذا كان الشعر نشاطا تخيليا على هذا النحو ، فما هو الدور الذى تلعبه الاستعارات والتشبيهات وغيرها من الأنواع البلاغية للصورة الفنية فى العملية الشعرية ؟ هل هى شىء خارج عن جوهر الشعر يمكن أن يوجد فيه وفى النثر على السواء ؟ أم هى شىء خاص بالشعر نابع من طبيعته التخيلية لا ينفصل عنها بحال من الأحوال ؟ وإذا كان ذلك صحيحا ألا يمكن استخدام الاستعارات والتشبيهات فى الخطابة مثلا ؟ وإذا كان ذلك ممكنا فهل يمكن أن يكون هناك فرق بين طريقة استخدامهما فى الشعر وطريقة استخدامهما فى الخطابة ؟ مثل هذه الأسئلة كان من الممكن أن نعرف إجابة الفارابى عنها لو كنا نعرف قدرا أكبر من كتاباته عن الشعر والخطابة ، ولكن ليس بين أيدينا للأسف إلا القليل منها .

قد يساعدنا فى الحدس بإجابة الفارابى عن بعض هذه الأسئلة معرفتنا أن الفارابى — فى رسالته فى قوانين صناعة الشعراء — قرن المحاكاة بالتشبيه والتمثيل ، وقال (إن الشعراء إما أن يكونوا ذوى جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهم تأت جيد على التشبيه والتمثيل ... ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغى ... وإما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعر حق المعرفة ... ويجودون

(١) الفارابى : جوامع الشعر / ١٧٢ — ١٧٣

التمثيلات والتشبيهات بالصناعة ... وإما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاذين الطبقتين ولافعالهما ، يحفظون عنهما أفاعيلهما ويحتذون حذويهما في التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة وهؤلاء هم أكثرهم زللا وخطأ (١) . وجلى أن الفارابى يقرن قدرة الشعراء على التشبيه والتمثيل بقدرتهم على المحاكاة ، بل يكاد يجعل الأمرين أمرا واحدا ويردف الفارابى ذلك بقوله إن أحوال الشعراء تتباين من حيث قدرتهم على الإجابة في المحاكاة أو التقصير فيها ، ويرى أن الإجابة والتقصير في المحاكاة أمران يعتوران الشعراء إما من جهة الخاطر أو الحالة النفسية وإما من جهة موضوع المحاكاة ذاته . أما عن السبب الثانى فيوضحه الفارابى على النحو التالى (وأما الذى يكون من جهة الأمر نفسه فلأنه ربما كانت المشابهة بين الأمرين اللذين يشبه أحدهما بالآخر [بعيدة غير ظاهرة] (٢) ، وربما كانت قريبة ظاهرة لأكثر الناس فيكون القول فى كماله ونقصانه بحسب مشابهة الأمور من قربها وبعدها . وإن المتخلف فى الصناعة ربما أتى بالجد الفائق الذى يعسر على العالم بالصناعة إتيان مثله ، ويكون سبب ذلك البخت والاتفاق ... وجودة التشبيه تختلف : فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملاءمة ، وربما كان من جهة الخلق بالصناعة حتى يجعل المتباينين فى صورة المتلائين بزيادات من الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء (٣) وهكذا نجد أنفسنا — مرة ثانية — فى مواجهة مصطلح التشبيه . ونستشعر أن القدرة على تحقيقه والإجابة فيه تصبح قرينة القدرة على المحاكاة ، بل يصبح الإتيان المحاكاة والتشبيه — أمرا واحدا لا أمرين متمايزين ، وما يقوله

(١) عبد الرحمن بدوى : أرسطو طاليس فن الشعر / ١٥٥ — ١٥٦

(٢) زيادة ليست فى نشرة بدوى يقتضيا السياق .

(٣) المرجع السابق / ١٥٧

الفارابي هنا هام لآتنا سنجد له أصداء قوية فيما بعد عند عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة ، خاصة عندما يتحدث عن « الندرة » ويبرر الأسباب التي تجعل بعض التشبيهات يرد على الذهن وبعضها الآخر لا يرد إلا متقطعا .

ويتحدث الفارابي — مرة ثالثة — عن أنواع الأقيسة ، ويعد منها التمثيل ويقرنه بالشعر قائلا (والتمثيل أكثر ما يستعمل إنما يستعمل في صناعة الشعر . فقد تبين أن القول الشعري هو التمثيل)^(١) . ورغم أن الحديث عن التمثيل — في النص — يدور حول كونه « قياسا » إلا أن المصطلح نفسه له لحمة الوثيقة بالمصطلحات البلاغية الشائعة في عصر الفارابي ، ناهيك عن أن المترجم القديم للخطابة كان يستخدم كلمة « المثال » كقابل عربي لكلمة « التشبيه » عند أرسطو^(٢) .

تري هل يمكن الخروج من هذه القرائن بنتيجة مؤداها أن الفارابي كان ينظر إلى الأنواع البلاغية للصورة باعتبارها وثيقة الصلة بجوهر الشعر ذاته ؟ وهل يمكن القول إنه تعامل مع التشبيه باعتباره مظهرا لفاعلية الخيال الشعري ، ووسيلة يتحقق من خلالها فعل المحاكاة ؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هو الدور الذي تقوم به الاستعارة وغيرها من الأنواع البلاغية للصورة ؟ وهل تقوم — في الشعر — بنفس الدور الذي تقوم به في النثر ؟ تلك أسئلة يصعب أن نجد لها إجابات حاسمة عند الفارابي .

ولكن إذا كان الفارابي لا يقدم مثل هذه الإجابات ، فإن هناك فيلسوفا آخر هو ابن سينا (— ٤٢٨ هـ) نعرف من كتبه أكثر مما نعرف من كتب سلفه وقد نجد عنده ما لم نجده عند الفارابي . لقد استوعب ابن سينا كل ما كتبه الفارابي

(١) عبد الرحمن بدوي : أرسطوطاليس فن الشعر / ١٥١

(٢) عبد الرحمن بدوي : أرسطوطاليس فن الخطابة / ١٩٥ — ١٩٦

وأفاد منه كل الإفادة ، فيما يتصل بالجوانب المتعددة للفلسفة بوجه عام ، وفيما يتصل بالجوانب المتعلقة بالشعر والخطابة بوجه خاص . ونقطة الانطلاق التي يمكن أن نبدأ منها تأمل فهم ابن سينا لطبيعة النشاط الشعري وحلته بالأنواع البلاغية للصورة هي « التخيل » وهو نفس المصطلح الذي استخدمه الفارابي ليدلّ به على الأبعاد النفسية للمحاكاة الشعرية .

التخيل — عند ابن سينا — مصطلح متعدد الدلالات لأنه يقوم على أسس معرفية متميزة ، حاول ابن سينا الاهتداء بها كي يفهم الأبعاد المتنوعة لفكرة المحاكاة الأرسطية^(١) . ومن هنا يأخذ المصطلح عند ابن سينا أبعادا ثلاثة محددة: بعد منطقي ، وبعد سيكولوجي ، وبعد بلاغي صرف . هذه الأبعاد المتعددة للمصطلح قد تتباين أحيانا أو تتنافر لكنها — في أحيان أخرى — تتداخل وتتناغم ، بحيث يصعب فصل أحدها عن الآخر . وفي ضوء البعد الأول للمصطلح أصبح الشعر نوعا من أنواع الأقيسة المنطقية ، وهذا فهم للشعر ساعدت عليه النظرة القديمة إلى كتاب الشعر باعتباره أحد أقسام المنطق الأرسطية . وفي ضوء البعد الثاني للمصطلح ، أصبح الشعر عملية إثارة تخيلية للمتلقي ، على نحو يفضي به إلى فعل أو انفعال ، وهذا فهم ساعد عليه ربط الفارابي بين طبيعة المحاكاة الأرسطية ووظائفها وبين سيكولوجية الملكات عند المعلم الأول . وفي ضوء البعد الثالث للمصطلح أصبح التخيل قرين وسائل التصوير البلاغي بمفهومها الذي ينسحب على الاستعارات والتشبيهات وغيرها . وهذا أمر أدى إليه فهم ابن سينا للدور الذي تلعبه التشبيهات والاستعارات في الشعر . وهي مسألة ألمح إليها أرسطو في الخطابة

(١) راجع : لتوضيح ذلك — شكرى عياد: كتاب أرسطوطاليس في الشعر

فضلا عن وضوحها النسبي لدى المترجم القديم للخطابة ، كما أن متى والفارابي — قبل ابن سينا — قد خططا بين المحاكاة وبين التشبيه والتشيل كما أسلفنا .

وابن سينا — مثل الفارابي — لا يعد الكلام العلمى الموزون من قبيل الشعر ، لأنه يربط الشعر بالوزن والتخييل معا ، ويرى أن الشعر (لا يتم إلا بمقدمات مخيلة ووزن ذى إيقاع متناسب ، ليكون أسرع تأثيرا فى النفوس)^(١) . ولا يفيض ابن سينا فى حديث الوزن لأنه يرى أن القول فيه أولى بصناعة الموسيقيين (وأما الذى من صناعة المنطق فالنظر فى المقدمات المنطقية ولو احقها ، وكيف تكون حتى تصير مخيلة)^(٢) . وهو فى هذا كله لا يفرق عن الفارابي .

وإذا كان الفارابي يربط التخييل بعملية التأثير فى المتلقى فإن ابن سينا يصنع نفس الصنيع ويرى أن القول المخيل (هو الكلام الذى تدعنه له النفس فتبسط عن أمور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا)^(٣) . وبلح ابن سينا على أن غاية الشعر هى تحقيق إثارة تخيلية تفضى بالمتلقى إلى وقفة سلوكية خاصة ، فإذا تحقق ذلك حقق الشعر غرضه وغايته واكتسب قيمته ، بغض النظر عن أى اعتبار آخر . ولا معول — فى هذه الحالة — على اعتقاد الشاعر أو صدقه وكذبه أو على قيمة موضوع المحاكاة فى ذاته ، إذ لا قيمة لذلك كله بالنسبة للشعر باعتباره عملية تخييل .

وإذا كان الأمر كذلك فإن اهتمام الشاعر بكلماته يصبح على قدر ملحوظ من الأهمية لأن الشعر — فى النهاية — يخيل بالقول والوزن ، والاهتمام

(١) ابن سينا : كتاب المجموع / ٢٠

(٢) نفس المرجع / ٢١

(٣) عبد الرحمن بدوى : أرسطوطاليس ، فن الشعر / ١٦١ .

بالكلمات يساعد الشعر على تحقيق غايته ، إذ أن التخيل الشعري (يختلف في المعنى الواحد بعينه بحسب الالفاظ التي تكسوه)^(١) . وبهذا الاهتمام بالالفاظ يظهر الجانب البلاغى الخالص للتخيل ، ويصبح المصطلح قرين الاستعارة والتشبيه . ومن ثم يقسم ابن سينا ، الأمثال والخرافات الشعرية ، — وهى الأقاويل المخيلة — (٢) ، إلى أقسام ثلاثة ، لأن كل مثل وخرافة (إما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر ، وإما على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه بل على سبيل التبديل وهو الاستعارة أو المجاز ، وإما على سبيل التركيب منهما . فإن المحاكاة كشيء طبعى للإنسان ، والمحاكاة هى إيراد مثل الشيء وليس هو)^(٣) . ويؤكد ابن سينا هذا التقسيم مرة أخرى عندما يقول (وأما المحاكيات فثلاثة : تشبيه ، واستعارة ، وتركيب)^(٤) .

وفى كتاب « المجموع » يقول ابن سينا : إن الأقاويل المخيلة هى الأقاويل المحاكية أما الأقاويل المحاكية فهى التى تقوم على (محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخيلات ، فيحاكى الشجاع بالأسد ، والجميل بالقمر ، والجواد بالبحر)^(٥) . وهذا كلام قريب مما يقوله البلاغيون عن التشبيه^(٦) .

(١) ابن سينا : الخطابة / ١٩٩

(٢) راجع أرسطاطاليس فن الشعر / ١٦٧

(٣) نفس المرجع / ١٦٨

(٤) نفس المرجع / ١٧١

(٥) ابن سينا ، كتاب المجموع / ١٦

(٦) يقول صاحب البرهان — أوائل القرن الرابع — (ومنه تشبيه فى

المعانى كتشبيهم الشجاع بالأسد ، والجواد بالبحر ، والحسن الوجه بالبدر) البرهان

فى وجوه البيان / ١٣١

وإذا اتقلنا من هذا الحديث العلم عن المحاكاة إلى أقسامها لم نجد إلا كلاماً صريحاً عن التشبيه والاستعارة . يقول ابن سينا (والمحاكاة على ثلاثة أقسام : محاكاة تشبيه ، ومحاكاة استعارة ، والمحاكاة التي نسميها من باب « الذوائع » . ومحاكاة التشبيه نوعان : نوع يحاكي به شيء بشيء ، ويدل على المحاكاة أنها محاكاة ، وذلك بتقرير حرف من حروف التشبيه ، كـ « مثل » ، و « كـ » ، و « كأنما » ، و « ما هو إلا » . ونوع لا يدل به على المحاكاة ، بل يوضع محاكي الشيء مكان الشيء . وأما الاستعارة : فهي قريبة من التشبيه ، والفرقان بينهما شيء ، وهو أن الاستعارة لا تكون إلا في حال أو ذات مضافة (١) ، ولا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة ، وهي كقول القائل :

لسان الحال أفصح من لسان
وعين الطبع طامحة إليك

وأما المحاكيات التي نسميها من باب الذوائع : فهي التي تقوم لكثرة

(١) يقسم عبد القاهر (اسرار البلاغة / ٤٢ - ٥٠) الاستعارة المفيدة إلى قسمين . استعارة في الاءم ، واستعارة في الفعل ، أما استعارة الفعل فإنها تقوم على أساس أن الفعل إذا استعير لما ليس له في الأصل ، فإنه يثبت باستعارته لذلك الشيء وصفاً هو شبيه بالمعنى الذي اشتق الفعل منه . ومن ثم تصبح استعارة الفعل منصرفة إلى المصدر لا إلى الزمن المتعين للفعل . وهذا كله ليس إلا استغلالاً ذكياً لفكرة ابن سينا التي يقررها هنا وهي أن الاستعارة لا تكون (إلا في حال أو ذات مضافة) . والمعنى الضمني لهذه الملاحظة أن ابن سينا - في نفس الوقت الذي يفيد من الكتابات البلاغية السابقة عليه لفهم أرسطو - كان بدوره يؤثر في الكتابات البلاغية التالية له .

الاستعمال مقام ذات المحاكاة . ويكاد لا يوقف في أرباب الصناعة على أنه محاكاة، كقولهم : غزال للحبيب ، وبحر للمدوح ، وغصن للقد ، وما جرى مجراه . ومهما بسطت الذوائع ، وعمدت بأدنى شرح ، خرجت إلى التشبيه أو الاستعارة ، وذلك إذا قيل : غصن على نقا عليه رمان ، وما جرى مجراه (١)

وإذا كان التخيل - في دلالة البلاغية الخاصة - يشير إلى الأنواع البلاغية للصورة ، فمن الطبيعي أن يعد ابن سينا هذه الأنواع بمثابة عناصر تقوم بها الصناعة الشعرية، وتختص بها دون غيرها من الصناعات، صحيح أنه يسلم بإمكانية استخدام هذه العناصر في الشرعوما ، لكنه يظل مقتنعا بأن استخدامها الشعرى هو الأصل الذي نبعت منه ، والذي ينبغي أن تظل وثيقة الصلة به ، لأن هذه الأنواع البلاغية ، نابعة أساسا من الطبيعة التخيلية للشعر ، فضلا عن أنها هي التي توصل لفعل التخيل ذاته إلى متلقى القصيدة ، وتحدث فيه الإثارة المطلوبة .

وعلى هذا الأساس يرى ابن سينا أن (استعمال الاستعارات والمجازات ، الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المثورة ، ومناسبتها كلام النثرى المرسل أقل من مناسبتها للشعر) (٢) . وإذا خصصنا هذا الحكم سام وطبقناه على الخطابة ظل جوهره قائما ، وظل استخدام الاستعارة - مثلا - في الخطابة أمرا ثانويا (وليعلم أن الاستعارة في الخطابة ليست على أنها صل) (٣) . ويرجع سبب ذلك إلى أن (الأصل في الخطابة أن تكون الألفاظ في منها تتركب الخطابة ألفاظا أصلية مناسبة ، وأن تكون الاستعارات وغيرها

(١) ابن سينا : كتاب المجموع / ١٨ - ٢٠

(٢) ابن سينا : الخطابة / ٢٠٣

(٣) نفس المرجع والصفحة

تدخل فيها كالأبازير ، وكذلك اللغات الغريبة ، وكذلك الألفاظ المختلفة على سبيل التركيب ، وهى ألفاظ لم تستعمل فى العادة على تركيبها ، وإنما الشعراء ومن يجرى مجراهم هم الذين يختلفون فى تركيبها . . . فإن هذه مما ينفرد عنها فى الخطابة لأنها أخرى أن تستعمل فى التخيل منها فى التصديق (١) ، وإذن ، على الخطيب - إذا استخدم الاستعارات - أن يقتصر منها على الواضح المعروف ، خاصة أن أمثال هذه الاستعارات ، لفرط شهره ، كأنها غير استعارات ، مثل قول القائل فوابرداً على كبدى (وأما الاستعارات التى لم تدع ولم تتعارف ، فأكثرها منافية للخطابة . وإنما يجوز أن تختلف الاستعارات الغريبة فى الكلام الشعرى) (٢) وما يقال عن الاستعارة يقال عن التشبيه لأن (التشبيه يجرى مجرى الاستعارة . والتشبيه نافع فى الكلام الخطابى منفعه الاستعارة ، وذلك إذا وقع معتدلاً ، فأما أصله فهو للشعر) (٣) .

ويرجع رفض ابن سينا لاستخدام الاستعارات والتشبيهات الغريبة فى الخطابة ، وإلحاحه على ضرورة اقتصار الخطيب على الواضح منها والمعروف ، إلى تصويره للفارق بين الشعر والخطابة . الخطابة - عنده - يراد بها التصديق ، وتعتمد على المقدمات المقبولة لدى الجمهور ، ومن ثم فعلى الخطيب أن يراعى هذه الخاصية فيها ، ويعتمد على المعروف الشائع الذى يمكن أن يقبله الجمهور ويفهمه بمجرد استماعه إليه . أما الشعر فإنه يهدف إلى التخيل ، ولا يرتبط بالقرب والمشهور مثل الخطابة (بل المستحسن فيه المخترع المبتدع) (٤) . ولهذا كان الشعراء هم

(١) ابن سينا : الخطابة / ٢٠٤

(٢) نفس المرجع / ٢٠٧

(٣) نفس المرجع / ٢١٢

(٤) عبد الرحمن بدوى : أرسطو طاليس فن الشعر / ١٦٣

أول من اهتدى إلى استعمال ما هو خارج عن الأصل (الذي كان بناؤهم فيه
 على صحة وأصل بل على تخيل فقط) (١). ولما كان تخيلهم يعتمد على رشاقة
 التغيير في الكلام (٢)، أصبح من المعتاد في الشعر أن يتجنب الشعراء استعمال
 الالفاظ الموضوعية المباشرة (ويحرصون على الاستعارات حرصا شديدا، حتى
 إذا وجدوا اسمين للشيء، أحدهما موضوع، والآخر فيه تغيير ما، مالوا إلى
 المغير. مثلا: إذا كان شيء واحد يحسن أن يقال له: مستراح، ويقال له مسكن
 ومبيت، وكان تسميته بالمسكن أولى؛ لأنه مكان المرء ووطنه، سموه بالمستراح،
 لأنه يدل على تغيير ما، ويخيل راحة ما) (٣).

هنا نجد أن كثيرا من الأسئلة، التي لم نجد إجابة عليها عند الفارابي قد أجاب
 عليها ابن سينا، لقد قرن ابن سينا التشبيه والاستعارة والمجاز بعملية التخييل.
 وعدها بمثابة وسائل يتحقق من خلالها، وبها، فعل التخييل ذاته، ومن هنا ذهب
 ابن سينا إلى ما ذهب إليه من أن هذه الأنواع البلاغية أخص بالشعر وأمس به
 رحما، وقرر ما قرره من تحديد الفوارق بين استخدامها في الشعر واستخدامها في
 النثر أو الخطابة. ولعل ابن سينا كان يرى أن الاستعارة أقرب إلى تحقيق التخييل
 في الشعر، لأنها (تجعل الشيء غيره، والتشبيه يحكم عليه بأنه كغيره) (٤)،
 ولا شك أن الاستعارة — بهذا الفهم — تصبح أقدر على تحقيق الإيham، ومن
 ثم تخيل المعنى المراد إلى المتلقى على نحو لا يستطيعه التشبيه.

* * *

(١) ابن سينا: الخطاية / ٢٠٠ - ٢٠١

(٢) نفس المرجع / ٢٠٢

(٣) نفس المرجع / ٢١٧

(٤) نفس المرجع / ٢١٢

وإذا تركنا ابن سينا إلى ابن رشد لم نجد فارقا كبيرا بين الرجلين، اللهم إلا أن ابن رشد كان أكثر استشهادا وتمثلا بالشعر العربي . لأنه يحاول تطبيق الأفكار التي قدمها ابن سينا، ويشرحها من خلال أمثلة متعددة ومتنوعة من الشعر العربي . ومن هنا يأخذ ابن رشد فكرة ابن سينا التي تجعل الأنواع البلاغية للصورة أقساما للحكاية، ووسيلة وأداة من أهم وسائلها وأدواتها ، ويحاول شرحها من خلال ما يعرفه من نصوص الشعر العربي . وينتهي ابن رشد - بذلك - إلى افتراض مؤداه أننا إذا غيرنا من طريقة تقديم الأقاويل الحقيقية ذات المعنى الحرفي المباشر، وعبرنا عنها من خلال الأنواع البلاغية للصورة ، أدخلنا هذه الأقاويل في حين الشعر ، وجعلناها شعرا بالحقيقة . يقول (إذا نُغيّر القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا ، ووجد له فعل الشعر ، مثال ذلك قول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيتنا وسالت بأعناق المعاني الأباطح

إنما صار شعرا من قبل أنه استعمل قوله : « أخذنا بأطراف الأحاديث . بيتنا ، وسالت بأعناق المعاني الأباطح » بدل قوله « تحدثنا ومشينا » ، وكذلك قوله :
بعيدة مهوى القرط

إنما صار شعرا لأنه استعمل هذا القول بدل قوله « طويلة العنق... » وأنت . إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال . وما عرى من هذه التغيرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط . والتغيرات تكون بالموازنة والإبدال والتشبيه ، وبالجملة إخراج القول غير مخرج العادة ... وبالجملة جميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا (١) ،

(١) عبد الرحمن بدوي : أرسطوطاليس في الشعر / ٢٤٢ - ٢٤٣

ولا شك أن ابن رشد لم يستق الأمثلة الشعرية ، التي يذكرها في شرحه ، من
محاوئين الشعراء مباشرة ، بل من الكتابات البلاغية . والدليل على ذلك المثالان
الذان ذكرهما في النص السابق ، وهما مثالان كثيرا التكرار في الكتب البلاغية
السابقة على ابن رشد ، والمثال الأول — بوجه خاص — كان موضع نزاع
لأفت في قضية اللفظ والمعنى ، إذ عده ابن قتيبة وابن طباطبا وقدامة من قبيل
الشعر العذب الالفاظ الذي لا يخرج من يتأمله بكبير معنى ، بينما ذهب ابن جني
وعبد القاهر — متأثرا بابن جني — إلى الدفاع عنه إزاء هذا الحكم الجائر (١) .
ومعنى ذلك أن العلاقة بين الفلاسفة والبلاغيين لم تكن علاقة من جانب واحد
لحسب ، بل كانت علاقة تأثير وتأثر بالنسبة للطرفين على السواء .

المهم أن التخييل — عند ابن رشد — يصبح في جانب من جوانبه قرين
الأنواع البلاغية للصورة ، ويصبح ما يسميه «الشعرية» — كصفة مميزة لماهية الفن
الشعري — قرين التعبير عن المعنى من خلال أنماط التشبيه والاستعارة والمجاز ،
وإذا كان الأمر كذلك ، فلا بد أن ينتهي ابن رشد إلى نفس النتيجة التي انتهى إليها
ابن سينا قبله ، فتصبح التغيرات المركبة والمجازات الغريبة أخص ما تكون
بالشعر (٢) ، وكذلك الأمر في التمثيل والتشبيه (وهو خاص جدا بالشعر) (٣) ،
وابن رشد — في ذلك كله — لا يفرق كثيرا عن ابن سينا إلا فيما يقدمه من أمثلة
كثيرة من الشعر العربي .

(١) راجع ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٦٥/١ وابن طباطبا : عيار الشعر
٨٤/١ ، وقدامة : نقد الشعر ١٢/ وابن جني : الخصائص ٢١٧/ — ٢٢٠
وعبد القاهر : أسرار البلاغة ٢١/ — ٢٤

(٢) ابن رشد : تلخيص الخطابة ٥٣٥/ ، ٥٥٩

(٣) نفس المرجع ٥٣٢/

إن أهم إنجاز إيجابى لبيئة الفلاسفة يتمثل فى أنهم ربطوا الأنواع البلاغية للصورة الفنية بتصور عام للفن الشعرى ، باعتباره محاكاة أو تخيلا . صحيح أنهم كانوا يتحركون داخل حدود أرسطية عامة ، ولكن إسهامهم فى هذا الجانب وربطهم القوى بين المحاكاة أو التخيل وبين الأنواع البلاغية للصورة ، أمر ينبغى أن يحمل على اجتهاداتهم الخاصة ، أكثر مما يحمل على أرسطو . إن أرسطو لم يقدم — فى هذا الصدد — إلا تلميحات وإشارات ضئيلة ، ولكن الفارابى وابن سينا وابن رشد قد ضخموها هذه الإشارات ، وأضافوا إليها الكثير من معارفهم الخاصة ، وأسقطوا على التلميحات الأرسطية القليلة كثيرا من التساؤلات والمشكلات النقدية التى طرحها الشعر العربى ، وفرضتها طبيعته المتميزة . وكان لا بد أن ينتهى الأمر ، هؤلاء الفلاسفة ، إلى الحد الذى يصبح معه التشبيه قرين المحاكاة مرادفا لها ، وتصبح الاستعارة والتشبيه ، وما يتركب منهما أو يتصل بهما ، أقساما للمحاكاة ووسائل للتخييل . وهذا كله لم يخطر لأرسطو على بال ، لسبب بسيط مؤداه أن أرسطو كان يفكر فى أجناس من الشعر الملحمى والمرحى ، تتمايز فى جوهرها عن الجنس الشعرى الذى كان يفكر فيه الفارابى وابن سينا . ولقد حوّم ابن سينا حول هذا التمايز ، واستشعر وجوده عندما قال (والشعر اليونانى إنما كان يقصد فيه فى أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير ، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب) (١) ، إلا أن ابن سينا سرعان ما نسى هذا الفارق ، وظل يفكر فيما لا يعرفه من الشعر اليونانى من خلال ما يعرفه عن الشعر العربى .

ولكن إذا كان هؤلاء الفلاسفة قد قدموا شيئا إيجابيا إلى مبحث الصورة الفنية

(١) عبد الرحمن بدوى : أرسطو طاليس فن الشعر / ١٦٩ — ١٧٠ وانظر إفادة حازم القرطاجنى مما يقوله ابن سينا فى منهاج البغاء / ٦٨ — ٦٩ .

في النقد العربي، عندما ربطوا بين أنماطها البلاغية وبين الخصائص النوعية للشعر ربطاً قوياً، فإنهم قد أسهموا — مع ذلك — في الانحراف بمفهوم الصورة الفنية، وتشويه طبيعتها الخلاقية. لقد نظر الفلاسفة إلى الشعر باعتبارها قدماً من أقسام المنطق، واعتبروا القول الشعري قياساً من الأقيسة يتألف من الخيالات، وعدوا الخيالات، قضايا يقال فتوثر في النفس تأثيراً عجيباً من قبض أو بسط. وفي ضوء هذا الفهم عدَّ الكندي (٢٥٢ هـ) مبحث الشعر بمثابة المبحث الثامن من مباحث المنطق الأرسطي (١). وفي ضوء هذا الفهم — أيضاً — أخذ الفارابي في تقسيم الأقيسة المنطقية إلى أقيسة صادقة بالكل لا محالة، وأخرى كاذبة بالكل لا محالة، وبينهما وسائط تتراوح بين هذه أو تلك، وكان الشعر — عنده — من تلك الأقيسة الكاذبة بالكل (٢). ثم عاد الفارابي ليؤكد هذه القسمة — مرة أخرى — عند حديثه عن كتب أرسطو المنطقية وقال (وأما التي يحتاج إلى قراءتها بعد علم البرهان فهي الكتب التي يفرق بها بين البرهان الصحيح والبرهان الكاذب، وبعضه كذب خالص وبعضه مشوب، والبرهان الكاذب كذباً خالصاً يتعلم من كتابه في صناعة الشعر) (٣). صحيح أن ابن سينا يرفض مثل هذه النظرة إلى الشعر، ولكنه يرفضها في إطار التسليم بأن الشعر قياس من الأقيسة، وفي حدود الاعتراف بأن الخيالات الشعرية هي نوع من أنواع القضايا. من هنا تأتي موازنته بين «التخييل» و«التصديق» وإقراره أن التخييل قد يجتمع مع التصديق في الشعر، فلا تناقض بينهما في الحقيقة وإن كان ثمة مغايرة. وعلى هذا الأساس يدفع افتراض الفارابي أن الكذب شرط لازم للأقوال الشعرية ويقول (ولا تلتفت إلى ما يقال من أن البرهانية

(١) رسائل الكندي ٣٦٨/١

(٢) عبد الرحمن بدوي: أرسطو طالس فن الشعر ١٥١

(٣) الفارابي: المجموع ٦١

واجبة ، والجدلية ممكنة أكثرية ، والخطائية ممكنة مساوية لا ميل فيها ولا ندرة ،
والشعرية كاذبة ممتعة ، فليس الاعتبار بذلك ، ولا أشار إليه صاحب المنطق (١) .
وهذا قول قد يرد للشعر بعض قيمته التي سلبها الفارابي ، ولكنتا ما زلنا نتعامل
مع الشعر في حدود المنطق ، ونفترض أن مادته أقيسة تتألف من قضايا ومقدمات .
ولعل إلحاح الفارابي على كذب المقدمات الشعرية هو الذي مهد الطريق أمام الفكرة
التي شاعت في القرن الرابع ، والتي قرنت الدفاع عن الكذب في الشعر بفلاسفة اليونان
برجيه عام ، أو أرسطو بوجه خاص (٢) .

إن مادة الشعر تتألف من المخيلات ، والمخيلات قضايا ، والتخييل الشعري نظير
النصديق الجدلي والخطابي ، وهو — بعد — ينقسم باعتبار مرادف للمحاكاة
إلى تشبيه واستعارة ومجاز ، فما الذي يمنع من أن تنسحب النظرة المنطقية إلى الشعر
على الاستعارة والتشبيه والمجاز ، بحيث تصبح هذه الأنواع أنواعا للاستدلال ؟
من هذه الزاوية وضع ابن سينا شروطا وقواعد للاستعارة لا تنطبق إلا على
استدلالات منطقية ، ولم يتردد في أن يقول (ولعلم أن الاستعارة في الخطابة ليست
على أنها أصل ، بل على أنها غش ينتفع به في ترويح الشيء على من يندع ويغش ،
ويؤكد عليه الإقناع الضعيف بالتخييل ، كما تغش الأطعمة والأشربة بأن يخط
معه شيء غيرها لتطيب به أو لتعمل عملها ، فيروج أنها طيبة في أنفسها) (٣) .
وقبل ابن سينا قرن الفارابي التشبيه والتمثيل بالمحاكاة ، ثم عد التمثيل قياسا بالقوة
شأنه شأن الاستقراء سواء بسواء (٤) . وتحدث ابن رشد - بعد الفارابي وابن سينا -

(١) ابن سينا : الإشارات والتنبيهات ٥١١/١ - ٥١٣

(٢) راجع قدامة : نقد الشعر ٢٦ وانظر البرهان في وجوه البيان ١٨٥

(٣) ابن سينا : الخطابة ٢٠٣

(٤) عبد الرحمن بدوي : أرسطو طالس : فن الشعر ١٥١

عن التشبيه على أنه قرين أحد أنواع الاستدلال ، وقال إنه — أى التشبيه —
إيقاع للشك ، لأن حروفه تقضى إيقاع الشك فى أن هذا الشيء قد صار — فى
محاكاة المحسوس بالمحسوس — ذاك الشيء وأصبح هو إياه (١) .

وينبغى أن تذكرنا مثل هذه النظرة المنطقية بالمتكلمين ، الذين انتهوا إلى افتراض
أن المجاز طريقة من طرائق إثبات المعنى وإقامة دليل عليه . صحيح أن الفلاسفة
كانوا يعملون فى إطار من سوء الفهم لأرسطو فى هذه الناحية بالذات ، وهو سوء
فهم قد تكون له ظروفه التاريخية المرتبطة بشرح أرسطيين أقدم من العرب .
وصحيح أن المتكلمين كانوا يبحثون فى مشاكل أسلوبية خاصة بالنص القرآنى ،
وهو أمر لم يدر بهال الشراح الأرسطيين أثناء درسم للظاهرة الأدبية ، ولكن
ثمة ما يجمع بين الفريقين ، ويربط بينهما رباط وثيق ، وهو انزلاق كلا الفريقين
إلى تطبيق أصول المنطق الأرسطى على الظاهرة الأدبية ، ومحاولة تفهمها من خلال
معايير منطقية ، تتجافى مع ما تقوم عليه الظاهرة الأدبية نفسها من فاعلية وجدانية
ونشاط تخيلى خلاق ، يفرض لنفسه معايير التمايزة وقوانينه الخاصة به .

وإذا كانت النظرة المنطقية إلى الشعر — عند الفلاسفة — قد انسحبت على
التشبيه والاستعارة ، فلا بد أن نسمع عن ضرورة المناسبة والمشاكلة بين طرفى
الاستعارة (٢) ، وأن تقابل الإلحاح على وضوح العلاقة ، وعدم الإسراف فى البعد
بين الطرفين ، وضرورة انعدام التناقض (٣) ، ولا بد أن نواجه التقسيمات المتنوعة
للاستعارة ، وهى تقسيمات مهد لها أرسطو عندما قال إن الاستعارة هى نقل اسم

(١) عبد الرحمن بدوى : أرسطو طاليس فن الشعر / ٢٢٢ — ٢٢٣ ، ٢٢٧

(٢) ابن سينا : الخطابة / ٢٠٥ ، ٢٠٦

(٣) المرجع السابق / ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١

شيء إلى شيء آخر ، وافترض أن هذا النقل يتم في حدود الانتقال من الجنس إلى النوع ، أو من النوع إلى الجنس ، أو من نوع إلى نوع ، أو يتم عن طريق المناسبة . وهذا تقسيم جامد لا يمكن أن يحدد كل أشكال التعبير الاستعاري أو يخصصها ، خاصة أن المسألة ليست مسألة حصر (١) .

ولا ننسى أن أرسطو نفسه فصل بحث الاستعارة والتشبيه في كتابه الخطابة . والخطابة أساساً هي فن الإقناع ، الذي يقوم على معرفة أفضل الوسائل الممكنة لإقناع السامع بأي موضوع كان (٢) . وهذا أمر لا بد أن يؤكد على فكرة مقتضى الحال بمعناها الخارجى الذى يراعى أحوال المستمعين ، دون أن يضع فى تقديره الأحوال الخاصة بالاديب أو المبدع نفسه . ومن هنا يقول ابن سينا (ويجب أن يقال فى كل شيء بما يناسبه . . . وقد ينتفع بالالفاظ الانفعالية والخلقية ارتفاعاً شديداً . وذلك حين يراد أن يثار انفعال ، فتكون الالفاظ المثيرة للأنفة الفاضحة ، صالحة لإثارة الغضب . وأما الالفاظ المستقبحة للفواحش والآثام ، فإنما ينتفع بها حين يزهد فى القبائح . وينتفع بالمدحيات للاستدراج ، وبالذميات والمؤذيات عند الغم . فإن الالفاظ إذا قرنت بهذه الأحوال ضللت النفوس ، وجذبتها إلى جانب التصديق ، وقهرتها إلى القناعة) .

وإذا كان الأمر كذلك ، فلا بد أن ينعدم البحث ، أو يكاد ، فيما يتصل بعلاقة التشبيه والاستعارة أو المجاز عموماً بموقف المبدع نفسه ، وصلته بمشاعره الوجدانية .

(١) فيما يتصل بالنقد التفصيلي لهذه الأقسام ، راجع :

W. A. Shibbes, Analysis of Metaphor in the Light of W. M. Urban's Theories, pp. 115—125.

Aristotle, The Art of Rhetoric, p. 15 (٢)

(٣) ابن سينا : الخطابة / ٢١٩

وعالمه الداخلي الخاص ، ونواجة — بدلا من ذلك — الإلحاح على تناسب هذه الأنواع البلاغية مع المقامات والأحوال الخارجية للمستمعين ، وما يتفرع عن ذلك من معايير وأصول تحدد طبيعة الاستعارة والتشبيه . ولا ضير في أن تصبح الاستعارة قرينة إيقاع الدهشة والمفاجأة بالنسبة للمستمعين ، وكأنها أحجية أولغز يختبر ذكاء المستمع ويهر عقل المتلقي . وهذا هو رأى أرسطو نفسه (١) . وقد أحسن المترجم القديم للخطابة التعبير عنه عندما قال (وبالجملـة فيمكن أن نستخرج من الألفاظ المتقنة مجازات موافقة ، لأن المجازات إن هي إلا ألفاظ مقنعة) (٢) .

من كل هذا نرى أنه لا فارق بين الفلاسفة والمتكلمين ، من حيث فصلهم الواضح بين اللغة والفكر أو المعاني والألفاظ ، ومن حيث اقتراضهم أن التشبيه والاستعارة والمجاز بعامة إن هي إلا وسائل تحسين ، تضاف إلى المعنى الثرى لتساعد في عملية الإقناع به أو لتساعد في تخيله . لقد قرن أرسطو الاستعارة بالنقل ، والنقل لا يعنى إلا أن الاستعارة من قبيل الترجمة المؤثرة لمعنى ثرى سابق على التعبير الاستعاري ذاته . وليس ثمة فارق بين هذا الذى ذهب إليه أرسطو وبين ما قاله ابن رشد — اعتمادا على شرح الفارابى وابن سينا — من أن القول الحقيقى إذا غير عن طريق الأنواع التى تسمى مجازاً صار شعراً ، وأصبح له فعل الشعر وتأثيره .

(١) Aristotle, The Art of Rhetoric, p. 359.

(٢) عبد الرحمن بدوى : أرسطو طاليس : الخطابة / ١٩٠ وانظر ابن سينا

الخطابة / ٢٠٣ وابن رشد : تلخيص الخطابة / ٥٤١

الفصل الثالث

الأنواع البلاغية للصورة

ب - طبيعة الاستعارة والتشبيه

لقد عرضت ما أسهمت به بيئات اللغويين والمتكلمين والفلاسفة ، فيما يتصل بالبحث في الأنواع البلاغية للصورة ، وأوضحت ما يمكن أن تكون هذه البيئات قد أصّلته أو مهدت له ، من تصورات ومفاهيم ، أثرت في تحديد قسّمات الفهم العام لطبيعة الأنواع البلاغية للصورة . ومن الضروري أن نتوقف هنا - عند هذه الأنواع بعينها ، ونرى مدى تفهم النقاد والبلاغيين لطبيعتها وما هيّتها ، وكيفية هذا الفهم .

والأنواع البلاغية للصورة الفنية عديدة ومتنوعة ، ومن الصعب - في مثل هذا المقام - أن نتوقف عندها جميعا ، لأنه لا مفر - في هذه الحالة - من التكرار ، فما سيّقال عن الكناية يمكن أن يقال عن الإرداف والتشيل ، وما يقال عن التشيل يمكن أن يقال عن التشبيه والاستعارة ، وما يقال عن الاستعارة يمكن أن يقال عن المجاز بنوعية . وليس ثمة مفر من التوقف عند التشبيه والاستعارة فحسب ، والإختيار هنا له ما يبرره بالطبع ، فالتشبيه هو أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للنقاد والبلاغيين القديّم ، والحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونها . أما الإستعارة فإنها تتيح لنا أن نشير إلى المجاز دون أن نفصل فيه ، فضلا عن أنها - وهذا هو المهم - توضح النتائج التي ترتبت على فهم القدماء لفاعلية الخيال الشعري وحدوده وطبيعته . ولعلّ لست في حاجة إلى القول بأن المقارنة بين التشبيه والاستعارة ، من حيث طبيعة كل منهما ، توضح

الفارق بين الفهمين : القديم والمعاصر ، فيما يتصل بطبيعة وأهمية الصورة الشعرية ، ولو ضمناً .

• • •

— ١ —

التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين ، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة ، أو مجموعة من الصفات والأحوال . هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية ، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني ، الذي يربط بين الطرفين المقارنين ، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية ، أو في كثير من الصفات المحسوسة . من هنا كان يقال — ابتداء من القرن الرابع — إن التشبيه قد يكون في الهيئة ، وقد يكون في المعنى ، وإنه قد يقع تارة بالصورة والصفة ، وأخرى بالحال والطريقة (١) . وسواء أكانت المشابهة بين الطرفين تقوم على أساس من الحس ، أو أساس من العقل ، فإن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة أساساً ، وليست علاقة إتحاد أو تفاعل . بمعنى أنه لا يحدث — داخل التشبيه — تجاوز مفرط في دلالة الكلمات ، بحيث يصبح هذا الطرف ذاك الآخر ، ولو على سبيل الإيهام ، أو تتفاعل دلالات الأطراف مكونة دلالة جديدة هي محصلة لهذا التفاعل ؛ كما قد يحدث في الاستعارة . إن التشبيه هو محض مقارنة بين طرفين متمايزين ، لا اشتراك بينهما في الصفة نفسها ، أو في مقتضى وحكم لها — كما يقول عبد القاهر (٢) .

(١) راجع الرماني : التكت / ٧٤ — ٧٥ وابن وهب : البرهان / ١٣٠ — ١٣٢ والجرجاني : الوساطة / ٤٧١ والعسكري : الصناعتين / ٢٤٠ وابن رشيق : العمدة ٢٩٥/١ وعبد القاهر : أسرار البلاغة / ٨٨
(٢) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٨٨

في داخل هذا التصور العام كان البلاغي القديم يفكر في التشبيه ، ومن ثم كان يقال (إن قام الشيء مقام الشيء أو مقام صاحبه فمن عادة العرب أن تشبه به في حالات كثيرة) (١) . وكان ينظر إلى التشبيه على أنه نوع من «العقد» ، على أن أحد الشبثين يسد مسد الآخر في حس أو عقل (٢) ، أو نوع من «الوصف» بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر (٣) ، أو نوع من «الإثبات» ؛ لأن التشبيه (أن تثبت لهذا معنى من معاني ذاك أو حكما من أحكامه) (٤) . والمعنى الجامع الذي يربط بين كل هذه التعريفات هو أن التشبيه «إخبار بوجود الشبه» ، والشبه هو اشتراك الطرفين في صفة أو أكثر ، بحيث يظل كل واحد منهما غير الآخر ، (ولو لم يكن كذلك لكانا شيئا واحدا عبر عنه بعبارتين ، ولا شبه حينئذ بين الشيء ونفسه) (٥) .

هذا «الإخبار بوجود الشبه» أمر يترد إلى الأشكال والهيئات الخارجية ، ويقوم على ملاحظة نوع من النسبة المنطقية بين الأطراف المقارنة ، أكثر مما يقوم على ما يمكن أن نسميه بالتناسب النفسي ، الذي ينبع من المواقف والإنفعالات الإنسانية التي يتشكل منها نسيج التجربة الشعرية . إن التشبيه هو صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته . وأنت عندما تقول : « خد كالوردة » فإنك تعني أنك تتحدث عن خد يشبه الوردة في حمرة.

(١) الجاحظ : الحيوان ٣٧٣/٤

(٢) الرماني : النكت ٧٤/

(٣) العسكري : الصناعتين ٢٣٩/

(٤) عبد القاهر : أسرار البلاغة ٧٨/ وأنظر ابن الأثير : المثل السائر ٥٣/٢

(٥) التوحي : الألفى القريب ٤١/

أوراقها وطرافتها ونضارتها ورائحتها . وعندما يشبه الشاعر مدوحه بالأسد أو البحر فإنه يقصد الشجاعة والسباحة والعلم لحسب ، ولا يريد - بالطبع - ما سوى ذلك من ملوحة البحر وزعوقته ولا شتامة الليث أو زهوته ، كما أنك لا تريد - بتشبيه الخد بالوردة - إتحاد الخد مع الوردة في جميع الأوصاف المادية إتحاداً كاملاً ، بحيث يصبح أحدهما هو الآخر . ومعنى هذا - كما يقول ابن رشيق - أن التشبيه واقع أبداً على الأعراض دون الجواهر (١) ، وأن اقتران طرفيه معا إنما هو أمر يعتمد على المسامحة والإصطلاح لا على الحقيقة (٢) ، فالشاعر يقارن هذا بذاك لا لأنهما متحدان تماماً ، أو يمكن أن يتحدا في حس أو عقل ، وإنما لأنهما يتشابهان - فحسب - في قليل أو كثير من الصفات الحسية أو المقتضيات العقلية ، التي تبيح المقارنة بينهما .

مثل هذا الفهم لا بد أن يترتب عليه تصور آخر، مؤداه أن التشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية . بمعنى أن طرفي التشبيه - وإن تعددت صفاتهما المشتركة - لا تتداخل معالهما، ولا يتوحد أى منهما أو يتفاعل مع الآخر ، بل يظل هذا غير ذاك ومتمائزاً عنه . والمظهر العملي لهذا التمايز هو أداة التشبيه ، فالأداة - في مثل هذا التصور - بمثابة الحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين المقارنين، ويحفظ لهما صفاتهما الذاتية المستقلة . وحتى لو حذفت الأداة - على سبيل الاختصار والإيجاز كما يقول ابن سينا (٣) ، أو على سبيل الإيهام والمبالغة كما يقول عبد القاهر (٤) - فإن المبدأ الأساسي يظل قائماً ، ويظل طرفا التشبيه متمائزين تماماً ، لا تتداخل حدودهما

(١) ابن رشيق : العمدة ٢٨٦/١

(٢) المرجع السابق ٢٦٨/١

(٣) ابن سنان : سر الفصاحة / ٢٢٧

(٤) عبد القاهر : أسرار : البلاغة / ٣٥٣

العملية والمنطقية ، لأن نية وضع الأداة والفصل بين الطرفين ، لا تفصل بحال عن جوهر المقارنة التي يقوم بها مفهوم التشبيه (١) .

وهذه الفكرة لم تتضح وتبلور إلا في القرون المتأخرة ، ولكن جذورها موجودة منذ القرن الثالث . ومن هنا كان الجاحظ - وهو أول من أرسى دعائم هذه الفكرة - يرى أن التشبيه لا يلغى الحدود بين الأشياء أو الكائنات بل يظل محافظاً على تمايزها وانفصالها . يقول (وقد يشبه الشعراء والبلغاء الإنسان بالقمر والشمس ، والغيث والبحر ، وبالأسد والسيف ، وبالحية والنجم ، ولا يخرجونه بهذه المعاني إلى حد الإنسان . وإذا ذموا قالوا : هو الكلب والخنزير ، وهو القرد والحمار ، وهو الثور ، وهو النيس ، وهو الذيب ، وهو العقرب ، وهو الجمل ، وهو القرنبي ، ثم لا يدخلون هذه الأشياء في حدود الناس ، ولا أسمائهم ولا يخرجون بذلك الإنسان إلى هذه الحدود وهذه الأسماء) (٢) . وما ينطبق على الإنسان ينطبق - بالضرورة - على باقى الكائنات والأشياء . أى أن التشبيه يظل محتفظاً بالتمايز ويبقى على الاستقلال . ولعل في جمع الجاحظ بين العلماء والشعراء في هذا المقام ، فضلاً عن هذه النظرة الصارمة للتشبيه ، ما يشى بفهمه المنطقي لطبيعة العلاقة التي يقوم عليها التشبيه ، وما يشى بالتأثير المبكر للمتكلمين في تحديد مفهوم التشبيه ، والانحراف به عن طبيعته الأصلية (٣) .

(١) أنظر عبد القاهر : أسرار البلاغة / ١٠٠ - ١٠١ ، ٣٠١ - ٣٠٢ .

والسكاكى : المفتاح / ١٦٧ - ١٦٨ .

(٢) الجاحظ : الحيوان ١ / ٢١١ .

(٣) ويبدو أن فكرة الجاحظ هذه عن التمايز في الحدود ، لها صلة بالجدل الدينى الذى دار حول تشبيه الأسماء والأفعال فى القرآن . راجع نموذجاً لهذا الجدل فى تفسير الطبرى (تحقيق شاكر) ١ / ٣١٨ - ٣٢١ .

هذه النظرة إلى التشبيه لا نجد ما عند الجاحظ لحسب ، بل نجد ما عند من تلاه — ولعلمهم كانوا متأثرين به — إذ يقول المبرد (إن للتشبه حدا) (١) ، ويقصد بذلك شيئا قريبا مما كان يقصده الجاحظ ، من أن الأشياء لا تتشابه إلا من وجوه معلومة ولا تتداخل حدودها . والمبرد لغوى لم يكن على نفس القدر من الثقافة الذي يجعله يكشف عن جوهر فكرة الجاحظ ويبررها ، ولكن قدامة المنطقي يستطيع ذلك ، ويقول (إن من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه الشيء بنفسه ولا بغيره من كل الجهات ، إذ كان الشئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير الهيئة اتحدا ، فصار الإثنان واحدا) (٢) . وما يقوله قدامة هو نفس ما يقوله العسكري الذي يرى أنه (لا يصح تشبيه الشيء بالشيء جملة ... ولو أشبه الشيء الشيء من جميع جهاته لكان هو هو) (٣) .

التشبيه - إذن - يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ، ويوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد . وهذا هو أهم ما يميزه عن الاستعارة التي تعتمد على جوانب الواقع ، وتلغى الحدود العملية بين الأشياء ، على نحو لا يستطيع التشبيه . والدليل البين على ذلك هو حذف الأداة والمشبّه في الاستعارة ، إيهاما أن المستعار له قد أصبح عين المستعار منه . ولكن لكي ينجح التشبيه في إيقاعه الائتلاف بين المختلفات ، فإنه لا بد أن يستند إلى أكبر قدر من الإشتراك في الصفة ، لأنه إذا كان التشبيه يقع بين شيئين بينها اشتراك في معان تعمها ويوصفان بها ، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها ، فإن أحسن التشبيهات هو ما أوقع بين

(١) المبرد : الكامل ٥٢/٣

(٢) قدامة : نقد الشعر ٤٠٨

(٣) العسكري : الصناعتين ٢٣٩

الشئيين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنو بهما إلى حال من الاتحاد (١) . فإذا عكس التشبيه - والامر كذلك - لم ينتقض (بل يكون كل شبيه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله متشبهاً به صورة ومعنى) (٢) .

هذا الفهم لطبيعة العلاقة التي يقوم عليها التشبيه، جعل البلاغيين يؤكّدون على ضرورة التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه . وبديهي أن هذا التناسب لن يتحقق إلا إذا كثرت الصفات التي تدعم المشابهة ، وقامت على سند عقلي واضح . ومن ثم يقال (إن الشيء إنما يشبه بغيره إذا قاربه ، أو دنا من معناه ، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق) (٣) . وإذا كان الامر كذلك كان (الأحسن من التشبيه أن يكون أحد الشئيين يشبه الآخر في أكثر صفاته ومعانيه وبالعكس، حتى يكون ردى التشبيه ما قل شبهه بالمشبه به) (٤) .

وهذه الصفات التي تدعم مفهوم المشابهة هي - في الغالب - صفات خارجية ، لا تتصل بالقيمة النفسية للأشياء ، أو بالمحتوى العاطفي للكلمات ، بقدر ما تتصل بالتناسب المنطقي بين الأطراف ، والتطابق المادي بين العناصر . ومن هنا كانت النظرة القديمة تهتم بالبحث عن مدى التطابق الخارجي بين أطراف التشبيه ، ومدى التناسب العقلي بين العناصر المقارنة .

ويمكن أن نتوقف قليلاً عند المبرد في القرن الثالث ، وعبد القاهر في القرن

(١) قدامة : نقد الشعر / ١٠٨

(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر / ١١ وانظر المرزوقي : شرح الحماسة ٩/١

وكذا ابن نايقا : الجمان / ٣١٥

(٣) الأمدى : الموازنة ٣٥١/١ وانظر ابن جني : الخصائص ٣٠٤/١

(٤) ابن سنان : سر النصاحه / ٢٣٧

الخامس ، نرى إلى أى مدى يشغل هذا الحرص على التناسب والتطابق أذهان
البلاغيين ، وإلى أى مدى يسهم فى الانحراف بمفهوم التشبيه الشعرى ، وكيف
يعجز البلاغى — فى ظل هذا الحرص — عن تقدير الإمكانيات الثرية للتشبيهات
الأصلية وتبيينها . واختيارنا المبرد لأنه يعد أول من أفاض فى بحث التشبيه وتقسيمه .
صحيح أنه مسبوق بالجاحظ فى هذا المجال ، ولكن الجاحظ لم يتوقف طويلا
إزاء التشبيه مثلما فعل المبرد . واختيارنا لعبد القاهر لأنه بلور كل المفاهيم السابقة
عليه ، وحاول أن يبحث عن العلل والأسباب التى تعطىها صفتى التماسك والشمول .
وكلاهما — بعد ذلك — نموذج عملى يوضح لنا أن الفارق بين لغوى متقدم — مثل
المبرد — وبين بلاغى متكلم — مثل عبد القاهر — ليس إلا فارقا فى الدرجة
ليس غير .

أما المبرد فانه يقسم التشبيه إلى أقسام أربعة (تشبيه مفرط ، وتشبيه مصيب ،
وتشبيه مقارب ، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه ، وهو أخشن
الكلام) (١) . وأهم هذه الأقسام — عنده — هو التشبيه المصيب ، لأنه يحقق
صفات التطابق بين الأطراف الخارجية لعناصر المشابهة ، ويقوم على لياقة عقلية
واضحة . ومن هنا كان المبرد يتطلب من التشبيه الإصابة والمقاربة فى قوله (أحسن
الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه ، أحسن منه ما أصاب به الحقيقة) (٢) .
والإصابة والمقارنة — فى التشبيه — مصطلحان يمكن أن يندرجا تحت ما نسميه
بالتناسب المنطقى بين أطراف التشبيه ، لأنهما يرتبطان — فى النهاية — بمدى التوافق
الشكلي بين الأطراف .

(١) المبرد : الكامل ٢٨/٣ وقارن بأبى أحمد العسكري : المصون ٥٧/٥

(٢) المرزبانى : الموشع ٢٤٣

ورغم أن المبرد يكشف - في اختياره لبعض نماذج التشبيه المصيب - عن ذوق
لابأس به ، يجعله يقدر مثل هذه الصورة التي تنسب لتوبة بن الحمير ، وأحيانه
للمجنون :

كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلي العامرية أو يراح
قطاة غرما شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح
لها فرخان قد غلقا بوكر فعشهما تصفقه الرياح
فلا بالليل نالت ما ترجى ولا بالصبح كان لها يراح

وعلق عليها قائلا (وقد قال الشعراء قبله وبعده فلم يبلغوا هذا المقدار) .
رغم ذلك كله ، فإن المبرد لا يتقبل كثيرا من التشبيهات المتهاففة ويضني عليها قيمة واضحة ،
لا شيء إلا لأنها تحقق فكرته عن الإصابة بمعناها الخارجى والمنطقى ، فهو
يتوقف عند بيت امرئ القيس (٢) مثلا :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا

لدى وكرها العناب والحشف البالى

ويضعه ضمن التشبيه المصيب ، ويعجب به إعجابا شديدا ، لأن البيت - في
تقديره - قام على تشبيه شيء في حالتين مختلفتين بشيئين مختلفين ، ولأن
امرأ القيس أصاب مشابهة دقيقة بين قلوب الطير رطبة ويابسة وبين
العناب والحشف البالى ، من حيث اللون والهيئة وما شابه ذلك من صفات
شكلية محضة .

ولقد كان هذا البيت بالفعل محل إعجاب كثيرين من اللغويين قبل المبرد ،

(١) المبرد : الكامل ٣٧/٣ - ٣٨

(٢) نفس المرجع ٣٢/٣

فذكر منهم أبا عمرو بن العلاء والاصمعي (١) ، مثلما كان محلا لإعجاب كثيرين من المتأخرين، أمثال العسكري والحائمي في القرن الرابع (٢) ، وابن رشيق في القرن الخامس (٣) . ولم يكن هذا الإعجاب مقصورا على اللغويين أو البلاغيين وحدهم، بل كان يشمل الشعراء أيضا . ولقد حكى عن بشار أنه قال (ما قرأت في قرار مذ سمعت قول امرئ القيس :

كان قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها الغناب والحشف البالي
حتى صنعتُ :

كان مثار القمع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكب (٤)

ومع ذلك فإن تشبيه بشار لم يصل — في تقدير العسكري — إلى مستوى امرئ القيس (لأن قلوب الطير رطبا ويابسا أشبه بالغناب والحشف من السيوف بالكواكب) (٥) . ولقد كان هذا الإعجاب الواضح ببيت امرئ القيس مبررا، لأن التشبيه تتوافر فيه كل صفات الدقة والاصابة والصحة ، فضلا عن أن امرأ القيس جمع تشبيهين في بيت واحد . وهذه براعة شكلية أخذت تلفت الأنظار ، وهي — بعد — مرتبطة بتحول مفهوم الشعر إلى صنعه تهدف — في جانب من جوانبها — إلى أن ينبهر الملقى بحرفية الصانع . وهذا أمر جعل البلاغيين —

(١) الحائمي : حلية المحاضرة / ٥١

(٢) الحائمي : حلية المحاضرة / ٥١ والعسكري : الصناعتين / ٢٥٠

(٣) ابن رشيق : العمدة / ٢٩٠/١

(٤) المرجع السابق / ٢٩١/١

(٥) العسكري : الصناعتين / ٢٥٠

بعد المبرد — يفاضلون بين الآيات حسب كمية ما فيها من تشبيهات (١) ، بل يحاول بعضهم — إدعاء للشاعرية — أن يبارى الشعراء في هذا المجال ، مثلما فعل العسكري وابن رشيق (٢) .

وبيت لأمريء القيس حين إذا قورن بغيره ، إذ يتوقف المبرد إزاء مجموعة من التشبيهات تُصور المصلوب ، وهو مشهد مألوف في الشعر العباسي . يقول (ومن تشبيه المحدثين المستطرف . قول دعلج بن علي في صفة المصلوب :

لم أر صفا مثل صف الزُّط	تسعين منهم صلبوا في خطٍّ
من كل عال جذعه بالشط	كأنه في جذعه المشتط
أخو نعاس جد في التمطي	قد خامر النوم ولم يغط

... وقال أعرابي في صفة مصلوب وهو الأخطل :

كأنه عاشق قد مد صفحته	يوم الفراق إلى توديع مرتحل
أوقائهم من نعاس فيه لوته	مواصل لتعطيه من الكسل

... وقال حبيب بن أوس :

قد قلّصت شفتاه من حفيظته	نخيل من شدة التقليص مبتسما (٣)
--------------------------	--------------------------------

(١) راجع قدامة : نقد الشعر / ٥٨ — ٥٩ والخالدين : الأشباه والنظائر / ٦٨ — ٦٩ والبرهان في وجوه البيان / ١٨٤ — ١٨٥ والعسكري : الصناعتين / ٢٤٩ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ والثعالبي . سر العريية / ٣٤٣ — ٣٤٤ وأمالى المرتضى / ٢ — ١٢٤ وابن سنان : سر الفصاحة / ٢٤١ ، ٢٤٤ ، والعمدة / ٦ — ٢٩١ — ٢٩٤

(٢) العسكري : الصناعتين : ٢٥١ والعمدة / ١ — ٢٩٢

(٣) المبرد : الكامل / ٤٨ — ٥٠

ويعجب المبرد بهذه التشبيهات ؛ لأنها تشبيهات مستطرفة ، تقوم على الجمع الحادث بين الأشياء المتباعدة ، وإصابة شبه يجعل بينها مناسبة وإشتركا ، ولا شيء أبعد عن العاشق من المصلوب .

وإعجاب المبرد بمثل هذه الآيات أو التشبيهات إعجاب مبرر ، لأنه لم ينظر إلى التشبيه من جانب النفس ، بل نظر إليه من زاوية منطقية ، تعتمد على إمكانية التوافق الذهني في الهيئة المجردة بين المصلوب وبين كل هؤلاء الذين شبه بهم الشاعر .

ونجد تشبيه امرئ القيس السابق ، وتشبيهات المصلوب هذه ، عند عبد القاهر . وموقف عبد القاهر منها هو — في جوهره — موقف المبرد ، لكن عبد القاهر يتميز بالقدرة على رد إعجابه إلى علل وأسباب لم تكن ثقافة المبرد تتيحها له . أما فيما يتصل بتشبيه القلوب بالحناب والحشف البالي ، فإن عبد القاهر يشارك المبرد الإعجاب به ، لكنه لا يسرف في تقديره مثلاً فعل العسكري مثلاً ، لأن عبد القاهر لم يكن يخلع قيمة كبيرة على الآيات التي تتوالى فيها التشبيهات وتجتمع معا دون أن يتشكل منها بناء مركب . وهو يرى — على العكس من العسكري — أن قيمة تشبيه امرئ القيس :

كان قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها الحناب والحشف البالي
أقل من تشبيه بشائر :

كان مشار التقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكب

لأن الثاني يقوم على صورة مركبة ، تتجانس عناصرها وتركب وتألف من اتلاف الشكلىين بصيران إلى شكل ثالث ، أما امرؤ القيس فإنه لم يقصد أن يجعل بين الشكلىين اتصالا وإنما أراد اجتماعا في مكان لا غير ، فهو إنما يستحق الفضيلة

من حيث اختصار اللفظ وحسن الترتيب فيه ، لا لأن للجمع فائدة في عين التشبيه .
والدليل على ذلك — فيما يرى — أنك لو فصلت عناصر التشبيه وفرقت بينها ،
وقلت : كأن الرطب من القلوب عذاب ، وكان اليابس حشف بال ، لم تر أحد
التشبيهين موقوفاً في الفائدة على الآخر ، وليس الأمر كذلك في تشبيه مركب مثل
تشبيه بشّار ، لأنك لو فضضت التركيب في هذا التشبيه وأمثاله لتناقصت قيمته
وتضاءلت بلاغته ، وشتان بين هذا وذاك من حيث القيمة والفائدة (١) . وهذه
نظرة تكشف عن فهم للتشبيه أنضج من فهم المبرد . ولا شك أنها نابعة من مفهوم
النظم عند عبد القاهر ، ومتصلة بفرقة المحدده بين وقوع التشبيه في الصفة نفسها ،
وبين وقوعه في حكم لها ومقتضى . وهذان جانبان لم يكن المبرد يعيها جيداً .
ومع ذلك فإن فهم عبد القاهر للتشبيه يقوم أساساً على فكرة الإصابة الأساسية
عند المبرد ، إذ بدون الإصابة لا يمكن أن يصح التشبيه ، لا في الصفة — باعتبارها
الأسبق في التصور — ولا في حكمها أو مقتضاها .

ويتوقف عبد القاهر إزاء تشبيهات الصلب ، ويرى أن قول الشاعر :

كأنه عاشق قد مد صفحته يوم الرحيل إلى توديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لومته مواصل لتطيه من الكسل

تشبيه مستطرف ، وهى نفس الصفة التى أطلقها المبرد ، لكن عبد القاهر
يعمل هذا الاستطراف ، ويرجمه إلى ما فى البيتين من تفصيل . وهى فكرة لم ترد
على بال المبرد . ويرى عبد القاهر أن الشاعر لو قال : كأنه متمط من نعاس ،
واقصر عليه لكان التشبيه قريباً مألوفاً مبتدلاً (لأن الشبه إلى هذا القدر يقع فى
نفس الرأى المصلوب لكونه من حد الجملة ، فأما بهذا الشرط وعلى هذا التقيد

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ١٧٦ - ١٧٩ ودلائل الإعجاز / ٦٥ - ٦٦

الذى يفيد به استدامة تلك الهيئة فلا يحضر إلا مع سفر من الخاطر وقوة من التأمل ، وذلك لحاجته أن ينظر إلى غير جهة فيقول « هو كالمتمطى » ثم يقول : المتمطى يمد ظهره ويديه مدة ثم يعود إلى حالته ، فيريد أنه مواصل لذلك ثم إذا أراد ذلك طلب علته وهى قيام اللوثة والكسل فى القائم من الناس (١). ومعنى هذا أن براعة التشبيه قائمة على نوع من الحصر المنطقى لكل أجزاء المشابهة . ولو تساءلنا عن البعد النفسى للتشبيه لما وجدنا شيئا . لأن عبد القاهر ينظر إلى التفصيل باعتباره فعلا من أفعال الحصر المنطقى ، الذى يقوم على أقصى درجات التجريد ، ويعتمد على الجهد الصناعى الخالص أكثر مما يعتمد على الانفعالات والمشاعر الإنسانية .

وما يقوله عبد القاهر هنا - استمرار طبيعى لموقف قديم . فمثل هذه الأحكام على التشبيه تقوم على نفس المبادئ التى ينطلق منها المبرد فى القرن الثالث ، ونفس المبادئ التى ينطلق منها قدامة والحامى والعسكرى فى القرن الرابع صحيح أن أحكام عبد القاهر تستند - أكثر من غيرها - إلى ثقافة كلامية وفلسفية أوسع وأعمق ، وصحيح أيضا أن عبد القاهر حاول أن يقدم تصورا متكاملا للتشبيه ، ولكن نضج تصور عبد القاهر واكتماله ما كان يجعله يختلف عن سابقيه اختلافا جذريا فيما يتصل بطبيعة النظرة إلى العلاقة الأساسية التى يفترض أن يقوم عليها التشبيه . إن الفارق بين عبد القاهر وبين سابقيه - فى هذا المجال - فارق ثانوى ، لأن النظرة التى ينظر الجميع على أساسها إلى التشبيه واحدة فى جوهرها ، إذ يظل الأساس واحدا ، وتظل صحة التشبيه وصوابه مرتبطة بتناسبه المنطقى ، ومدى دقة المطابقة العقلية والمادية بين أطرافه .

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ١٧١

قد نجد — أحيانا — لدى بعض البلاغيين والنقاد نوعا من الملاحظات ،
توهم أنهم التفتوا إلى شيء من الأبعاد النفسية للتشبيه ، جعلتهم يعيدون النظر في
التشبيهات المتوارثة ، كأن يتحدث ابن رشيق عن قوم استبشعوا قول الشاعر ،
يصف روضة :

كان شقائق النعمان فيه ثياب قد روين من الدماء

على أساس أن هذا التشبيه (وإن كان تشبيهاً مصيهاً فإن فيه بشاعة ذكر
الدماء . ولو قال من العصفور مثلاً أو ما شاكلة لكان أوقع في النفس وأقرب
إلى الإنسان)^(١) . ويبدو أن تغير الذوق في العصر العباسي والاختلاف بأسباب التحضر
كان مسؤولاً عن ذلك . ومن ثم بدأ المولدون في الانصراف عن بعض التشبيهات
البدوية القديمة (رغم إصابتها ورغم أنها بديعة في ذاتها)^(٢) مثل قول امرئ
القيس :

وتعطو برخص غير شئن كأنه أساريع ظبي أو مساويك إسماعيل

والبنانة — فيما يقول ابن رشيق — لا محالة شبيهة بالأسروعة ، وهي
دودة تكون في الرمل ، إلا أن نفس الحضري المولد إذا سمعت قول ابن المعتز
في صفة الأصابع :

أشرن على خوف بأغصان فضة مقسومة أثمارهن عقيق

أو قول ابن الرومي :

أشار بقضبان من الدر قُصِّعَتْ يواقيت حمرا فاستباح عفافى

(١) ابن رشيق : العمدة ٣٠٠/١

(٢) نفس المرجع والمضمة .

(كان ذلك أحب إليها من تشبيه البنان بالدود في بيت امرئ القيس ، وإن كان تشبيه أشد إصابة) (١) .

ولكن مثل هذه النظرة لم تكن تستند - في الحقيقة - إلى أى وعى بالقيمة النفسية للتشبيه ، بل كانت تستند إلى الولع الساذج بمشدد مظاهر الترف في التشبيه والنفور من مظاهر البداوة . قد يكون ذلك قرينا للتحضر الساذج ، وقد يكون تعويضا عن إحساس بالفقر ، وتعبيرا عن أحلام المحرومين الراغبين في الغنى والثراء (٢) وهي أحلام كانت تغذيها هوة التناقض الهائلة بين الحكام والمحكومين

(١) ابن رشيق : العمدة ٣٠٠/١

(٢) يقول مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ٤٨/ (لا أشك في أن مادة التشبيه عند ابن المعتز لعبت بعقول كثيرين عن استمعوا إليه ، ثم استحال إلى التقدير المسرف للتشبيه ، وخيل النقاد المعجبون لأنفسهم أنهم يزكون التشبيه لذاته أو لعراقته ونقاته ، وما دروا أنهم يخفون بين أنفسهم هذه المتعة البائثة التي تجدها نفوس محرومة وغير محرومة حين تطوف مع ابن المعتز ، في قصور وهمية امتلأت ثراء وغنى وأدوات ناعمة تمزج مزجا غريبا لكي تزهد الناس في الواقع أو تصور عنه بديلا ، ومن ثم عكفوا عليه يتأملون شعره ويتخذون من منهجه أسسا قوية لفن التشبيه ، وربما كانت هذه الأسس التي دعموها أقوى وأصدق مما قال المحدثون المصريون في وصف فن ابن المعتز وتشبيحاته) ونحن - بدورنا - يمكن أن نوافق على رد الإعجاب بمادة تشبيحات ابن المعتز إلى نوع من الحرمان الكامن في نفوس المتلقين لها ، غير أنه من الصعب أن نفترض أن مادة التشبيه عند ابن المعتز هي التي ولدت - وحدها - الإعجاب بالتشبيه . لأنه - في هذه الحالة - ستظل هناك أسئلة هامة معلقة مثل : لماذا أعجب اللغويون - قبل ابن المعتز - بالتشبيه ؟ أو لماذا فتروا بقدرة امرئ القيس وذى الرمة على التشبيه ونوهوا بها ، =

في العصر العباسي ، والتفاوت الرهيب بين قلة تملك ذا كثرية ساخقة لا تجد شيئاً .
وأيا كان الباعث على مثل هذه النظرة فإنها لم تكن بالنظرة التي تلمع الجوانب
الأصيلة في التشبيه ، فضلاً عن أن حرصها على الإصابة والتناسب المنطقي ظل قائماً
لم يهتز . وهل كان الإعجاب المتواتر ببيت ابن المعتز :

إنظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته جمولة من عنبر

إلا دليلاً عملياً على هذا الحرص على التناسب والتطابق . إن الزورق ينطبق
على الهلال في الشكل واللون ، والعنبر يتطابق في اللون مع الليل ، والنسبة العقلية
بين الهلال والليل تتوافق توافقاً منطقياً مع النسبة المفترضة بين العنبر والزورق ،
والبيت — بعد ذلك — لا يكشف عن أى شعور أو انفعال إنساني إزاء الليل
أو الهلال .

* * *

— ٢ —

إن التشبيه يوقع الائتلاف بين العناصر المختلفة ، ولكن ماهو الأساس الذي
يجعل الأشياء تتجمع وتتألف معاً ؟ وإذا كان هذا الأساس يرجع إلى طبيعة
التشابه المنطقي فما حدود هذا التشابه وما درجاته ؟ لقد رد اللغويون الشاعرية إلى
الفطنة ، وقال المبرد إن أحسن الشعر ما أصاب به صاحبه الحقيقة ونسبته بفطنته
على ما يخفى على غيره . وتوقف ابن أبي عون — أوائل القرن الرابع — عند التشبيه

== رغم أن مادة التشبيه عند الشعراء أقل فنية ونقاسية مما هي عليه عند ابن المعتز ؟
إن التركيز على دور ابن المعتز إنما هو — في النهاية — بمثابة طرح خاطئ لمشكلة
أكبر وأخطر من أن ترد إلى دور فرد بعينه ولو كان شاعراً .

وحده أصعب أقسام الشعر ، لأنه لا يقع إلا لمن طال تأمله ، واستطاع أن يميز بين الأشياء بلطف فكره . ونظر صاحب البرهان إلى لطافة التشبيه باعتبارها مظهراً للبراعة في الشعر . واقرنت البراعة في التشبيه بالتفطن إلى العلاقات الخفية التي تربط بين الأشياء ، وقيل إن التشبيه إذا قام على عناصر شديدة التقارب كان تشبيها عادياً مبتذلاً ، وإنه يصبح تشبيهاً مبتكراً مستطرفاً إذا قام على الجمع بين عناصر متباعدة (وإنما أحسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى يصير بينهما مناسبة واشتراك) (١) . وإذا كان الأمر كذلك ، فما هي العلة التي تجعل المتلقى يعجب بالتشبيه الذي يوقع الائتلاف بين عناصر شديدة الاختلاف ؟ وما هو السبب الذي يجعل الشاعر نفسه قادراً على إيقاع مثل هذا الائتلاف ؟ وهل يرجع هذا السبب إلى الشاعر نفسه أم إلى الأشياء ذاتها ؟ لقد حاول الفارابي الإجابة عن مثل هذا السؤال بأن ردنا إلى الأمرين معا ، أى إلى مزاج الشاعر وطبيعة المشابهة التي تربط الأشياء في نفس الوقت (٢) ، ولكن الفارابي كان يتحدث عن المحاكاة التي اختلطت بالتشبيه ، ويتحرك في حدود التلخيص والشرح لأفكار غيره ، غير أنه كان يمد الطريق لمن بعده ، ويقدم لعبد القاهر - بوجه خاص - بعض ما يساعده على التصدي للإجابة عن مثل هذه الأسئلة المسيرة التي لم يحاول أحد غير عبد القاهر - فيما أعلم - التصدي لها أو الإجابة عنها بنفس الدرجة من النضج والعمق .

تتمثل براعة الشاعر - عند القاهر - في قدرته على إيقاع الائتلاف بين الأشياء المختلفة ، أما الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع فإنها تستغنى

(١) ابن رشيق : للعمدة / ١

(٢) عبد الرحمن بن بويه : أرسطو طاليس ، فن الشعر / ١٥٦ - ١٥٧

عن ذلك بثبوت المشابهة فيها وقيام الإتفاق بينها . ولكي يصل الشاعر إلى تحقيق هذا الإيقاع فلا بد أن يكون حاذقا ، دقيق الفكر ، لطيف النظر ، لأن إيقاع الإتلاف بين المختلفات في الأجناس إنما يقوم على مشابهة لها أصل في العقل ، بيد أنها خفية لا يستطيع أن يصل إليها إلا خاصة الخاصة ، ممن تقوى عندهم ملكات الفكر والتصور والاستنباط . يقول عبد القاهر (وبعد فإذا أعدت الحملات لجرى الجياد ، ونصبت الأهداف ليعرف فضل الرماة في الأبعاد والسداد ، فرهان العقول التي تستيق ، ونضالها الذي تمتحن قواها في تعاطيه ، الفكر والروية والقياس والإستنباط ، ولن يبعد المدى في ذلك ، ولا يدق المرمى ، إلا بما تقدم من تقرير الشبه بين الأشياء المختلفة . فإن الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغنى بثبوت الشبه بينها وقيام الإتفاق فيها عن تعمّل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتثبيته ، وإنما الصنعة والخلق والنظر الذي يلف ويدق في أن تجمع أعناق المتناورات والمتباينات في ربة ، وتعد بين الأجناس معاهد نسب وشبكة ، وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى مالا يحتاج إليه غيرهما ، ويحتكمان على من زاو لهما والطالب لهما من هذا المعنى مالا يتحكم ماعداهما . ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الإتلاف بين المختلفات . . . ولم تأتلف هذه الأجناس المختلفة للممثل ، ولم تصادف هذه الأشياء المتعادية في حكم المشبه ، إلا لأنه لم يراع ما يحضر العين ولكن ما يستحضر العقل ، ولم يعن بما تناله الروية بل بما تعلق الروية ، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحوها الأمكنة بل من حيث تعيها القلوب الفطنة (١) .

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ١٣٦ — ١٣٨ .

ويمكن أن نعبر عن أفكار عبد القاهر بعبارات معاصرة فنقول : إن أهم ما يميز الشاعر البارع عن غيره هو تلك القدرة الذهنية التي تجعله ينظر إلى أبعد مما ينظر سواه ، ويكشف علاقات لم يلتفت إليها معاصروه أو أسلافه . إن الشاعر إنسان متخيل ، والتخيل قدرة ذهنية إذا عملت في رعاية عقل مفرط الذكاء دائم الوعي والجهد ، انتهى صاحبها إلى ما لم ينته إليه سواه ، فيتوصل إلى إدراك إتساق العناصر ، ويكشف عن الإتفاق الكامن بين الأشياء ، ومن ثم تتوافق الأنواع المختلفة ، وتتألف الاجناس البعيدة

والفكرة على هذا النحو — عندما تطبق على التشبيه والتمثيل — تتشابه تشابها ملحوظا مع فكرة أرسطو التي تقول عن الإستعارة إنها آية الموهبة ، لأن الإيجاد في صنعها تشبيهي — ير إلى القدرة على إدراك الاشياء ، والبصر بأوجه الإتفاق بين المختلفات (١) . وقد أوضح أرسطو هذه الفكرة في الخطابة عندما قال إن الاستعارات والتشبيهات تؤخذ من موضوعات متشابهة ، لكن تشابها لا يتضح كل الوضوح بل يدرك بالتأمل ، تماما كما يحدث في الفلسفة حيث يحتاج المرء إلى الفطنة كي يدرك التشابه بين الأشياء المتباعدة، وذلك مثل قول أركيتاس (Archytas) « إن القاضي كالمحراب في المعبد لأن المظلوم يلجأ إلى كل منهما » (٢) .

إن الفارق بيننا كبشر عادين وبين الشاعر الحاذق يتمثل في هذه القدرة الذهنية التي تجعله يرى أبعد مما نرى وأدق . قد يستطيع كل منا أن يلاحظ أن ثمة مشابة قائمة بين بعض الأشياء أو يدرك علاقة ما بينها ، ولكن إدراكه

(١) شكرى عياد : كتاب أرسطا طاليس في الشعر / ١٣٨

Aristotle, The Art of Rhetoric, pp. 408—489 (٢).

وقارن بالترجمة القديمة / ٢١٩ — ٢٢٠

محدود ليس على نفس القدر من الدقة التي يتميز بها إدراك الشاعر الحاذق .
نحن - فيما يقول عبد القاهر - نرى الشمس كل يوم ، ويجرى في خاطرنا
استدارتها ونورها ، وقد تداعى على أذهاننا المرآة المجلوة ، ونذكر أن ثمة
مشابهة تربط بين الشمس والمرآة ، ولكن مثل هذه المشابهة مشابهة سطحية
لا تكشف عن تعمقنا في تأمل الشمس أو إدراك نورها . أما الشاعر الحاذق فإنه
يظل يرقبها ، ويلاحظ حركتها المتصلة الدائمة ، وتموج ضوءها واضطرابه ، وكيف
يبدو شعاعها (كأنه يهيم بأن ينبسط حتى يفيض من جوانبها ، ثم يبدو له فيرجع
في الانبساط الذي بدأه إلى إنقباض كأنه يجمعه من جوانب الدائرة) (١) . مثل
هذا الإدراك للشمس يجعل تشبيهها بالمرآة المجلوة تشبيها محدودا لا يتجاوز سطح
الاشياء ولا يتعمق حقيقتها . إن الشاعر الحاذق - وحده - هو الذي يستطيع أن يدرك
حقيقة الشمس ويعثر على التشبيه الدقيق الذي يصف حركتها العجيبة . ولكنه لا يصنع
مثل ذلك بسهولة ، إنه يُكدُّ نفسه ويضنيها حتى يصل إلى شيء مثل :

والشمس كالمرآة في كف الأشل

وهو عندما صنع هذا التشبيه فإنه (لم يسبق إلى مدى قريب بل أحرز غاية
لا ينالها غير الجواد ، وقرطس في هدف لا يصاب إلا بعد الإحتفال والإجتهاد) (٢)
ويشئ مثل هذا التشبيه - عند عبد القاهر - بإدراك أعمق لحقيقة ضوء الشمس ،
وهو أمر لا يستطيع غير الشاعر الحاذق أن يصل إليه ، وحتى إذا توصل إليه
فإنه لن يؤديه هذه التأدية الدقيقة ، فثل ذلك الإدراك أمر (لا يكمل البصر
التقريره وتصويره في النفس فضلا عن أن تكمل العبارة لتأديته ويبلغ البيان
صورة) (٣) ،

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ١٦٥ .

(٢) أسرار البلاغة / ١٤٦ .

(٣) المرجع السابق / ١٦٥ .

وبذلك يختلف الشاعر الحاذق عن غيره في أنه يرى أبعد وأدق ، لأن الشاعر الحاذق لا يكتفى بالنظرة « المجملة » التي تقدم فكرة سريعة سطحية عن الأشياء ، بل إنه يحاول أن ينفذ إلى حقيقتها ، ويتعرف على تفاصيلها . هذه المحاولة تجعله يرفض النظرة « المجملة » التي تقع في إسارها ، ويلج على النظرة « المفصلة » التي تأمل الأشياء وتعمق التفاصيل الدقيقة . وهذه المحاولة - أيضا - هي التي تجعل الشاعر لا يقبل ما يرد على العين ويألفه الناس ، بل يتجاوزهم إلى النادر الذي لا يعتاد . والغريب الذي لا يؤلف . يقول عبد القاهر إن السبب الذي يجعل بعض التشبيهات ترد دائما على الأذهان ، وبعضها لا يرد إلا بعد جهد وتعب ، يرجع إلى أمرين هما : « التفصيل » و « الندرة » ، وكلا الأمرين لا ينفصل أحدهما عن الآخر بل يفضى أولهما إلى ثانيهما . التفصيل - عند عبد القاهر - تقيض النظرة المجملة السريعة التي تدرك الظواهر السطحية العارضة ، وهي نظرة حمقاء ، لأنها لا تنعم النظر ولا تستقصى التأمل ، أما التفصيل فهو قرين التأمل وسمه الذهن الذي يحاول أن يدقق ويتعرف على كل الجزئيات . النظرة المجملة تقول إن كلا الشيتين أسود أو أحمر بإطلاق ، أما النظرة المفصلة فتدرك الفوارق الدقيقة في درجات اللونين ، فتلاحظ أن هذا السواد صاف براق ، وأن تلك الحمرة رقيقة أو ناصعة . وفي مثل هذا الفرق بين النظرتين يتمايز البليد والذكي والمهمل نفسه والمستيقظ المستعد للفكر والتصور . (١)

وتؤدي هذه النظرة المفصلة إلى إدراك النادر الذي لا يقع ذكره بالخاطر دائما ، ولا يتوصل إليه الشاعر إلا في الفرط بعد الفرط (٢) ، أما المألوف الذي

(١) عبد القاهر . أسرار البلاغة / ١٤٨

(٢) المرجع السابق / ١٥١

يتوالى وروده على العين فهو يقع في دائرة المعتاد والعامى ، ولن يقود الاقتصار عليه إلا إلى الإكتفاء بالنظرة المجملة إلى الأشياء . قد تباعد فكرة الندرة، عن التفصيل، أحيانا ، أو قد تفرق بهما السبل في ذهن عبد القاهر ، ولكن كلتا الفكرتين مجتمعان في النهاية ، وتحديدان الخاصية النوعية لما يقدمه الشاعر الحاذق من تمثيل وتشبيه . ويصبح للشاعر الحاذق - عند عبد القاهر - هو ذلك الانسان الذى يستطيع أن يدقق ويتأمل، ويقدم تشبيهات واستعارات وتمثيلات دقيقة ، توقع الائتلاف بين العناصر الشديدة الاختلاف .

ولابد أن تترتب على هذه الفكرة تبيجتان ، مؤدى أولاهما أن كل شبه يرجع إلى وصف صورة أو هيئة من شأنها أن تُرى وتبصر أبدا فالتشبيه المعقود عليها تازل مبتذل ، وما كان بالضد من هذا (وفى الغاية القصوى من مخالفته لالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع . ثم تتفاضل التشبيهات التى تجيء واسطة لـ هذين الطرفين بحسب حالها منهما ، فما كان إلى الطرف الثانى أذهب فهو أعلى وأفضل وبوصف الغريب أجدر) (١) . أما النتيجة الثانية فتتصل بما يحدثه إيقاع الائتلاف بين المختلفات من إعجاب وتأثير . إن الملقى يدرك فجأة أن ثمة أشياء متباعدة ، بلا علاقة ظاهرة تربط بينها ، قد تجمعت وتآلفت على نحو لافت غريب . وإذا كانت المشابهة مما لا ينزع إليه الخاطر ، ولا يقع فى الوهم عند بديهية النظر ، فإنه من المنطقى أن تثير دهشة القارئ واستغرابه . فإذا تحققت الدهشة والاستغراب تحقق الإعجاب والاستطراف بالتالى ، لأن (الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موقع ليس بمعدن له ، كانت صباغة النفوس به أكثر ، وكان الشغف به أجدر ، فسواء فى إثارة التعجب وإخراجك إلى المستغرب ، وجودك الشيء فى مكان ليس من أمكنته ، ووجود

شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته (١). وهذا تبريره جذوره في الموروث السابق على عبد القاهر (٢)، وهو - بعد - لا يفترق كثيراً عما يقوله الفلاسفة، خاصة فيما يتصل بالحديث عن اللذة. وابن سينا - لو أخذناه مثالا من الفلاسفة - يقرن اللذة بالحركة المفاجئة للنفس (نحو هيئة تكون عن أثر يؤديه الحس بغتة) (٣)، ويرجع ابن سينا علة هذه الحركة المفاجئة للنفس إلى تغير الأحوال وتجدها المباغت، على نحو يحدث إحساسا جديدا بها (٣)، مما يؤدي - بداهة - إلى التسليم بأن (الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب) (٤). وهذا قول لا يفترق كثيراً عما يقوله عبد القاهر من أنك (إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب) (١). وجلى أن التباعد في التشبيه لابد أن يؤدي إلى مباغتة المتلقي، ومن ثم تحدث تلك الحركة المفاجئة للنفس التي يتحدث عنها ابن سينا.

(١) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ١١٨

(٢) راجع الجاحظ: البيان والتبيين ١/ ٨٩ - ٩٠ ورسائل الجاحظ ١/ ١٥٥ - ١٥٦ وابن طباطبا: عيار الشعر / ١٢١ وكشاجم: أدب القديم / ٢٠ وأبا حيان: الهوامل والشوامل / ٣١٤ - ٣١٥

(٣) ابن سينا: الخطابة / ٩٩

(٤) المرجع السابق / ١٠٣

(٥) المرجع السابق / ١٠٣

(٦) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ١١٦ ويبدو أن حازم القرطاجني تأثر بهذه الفكرة ونقلها عن عبد القاهر وراجع منهاج البلاغة / ٤٦.

ولكن هل ينبع إعجابنا بمثل هذه التشبيهات من ذلك الجمع المفاجيء بين الأشياء المتباعدة لحسب ، أم أنه يرتبط بنوع من الشعور والوعى بأننا قد تعرفنا على أشياء جديدة لم تكن نعرفها من قبل ؟ إن المعنى المتضمن في حديث عبد القاهر عن التفصيل أن الشاعر الحاذق قادر أكثر من غيره على معرفة حقيقة الأشياء والإدراك الدقيق لها ، وللحلاقات الخفية التي تقوم عليها ؛ ألم يقل إن النظرة المجملة تكفى باللمحة السريعة ، بينما النظرة المفصلة تكشف عن دقائق الأشياء وتبرز تفاصيلها ؟ فهل يعنى ذلك أن الشاعر نتيجة للجهد الذهني الذي يبذله في التشبيه يتعرف أكثر من غيره على حقائق الأشياء التي يصفها ، ومن ثم فإنه عندما يوصل نتيجة ما توصل إليه إلى المتلقى يحدث فيه نفس التأثير الذي حدث له ، ويجعله يتعرف أكثر من ذي قبل على حقائق الأشياء ؟ لو كانت الإجابة على مثل هذين السؤالين بالإيجاب لكان معنى ذلك أن عبد القاهر افترض أن الصورة التشبيهية - ومن ورائها الإستعارة والتثيل بالضرورة - وسيلة كشف مباشر ، يدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارىء الذي يتلقى . وبهذا الفهم يكون التشبيه عملاً خلاقاً حقاً ، إذ أنه يصبح - لو تحدثنا بلغة النقد الحديث - محصلة خبرة جديدة إنتهى إليها شاعر تجاوز أقرانه ، وتخطى رؤيتهم ، وتمكن من إدراك التشابه بين المجهول والمعروف ، الأمر الذي لا يتيسر لعامة الناس ، ولا تقدر اللغة العادية على توصيله^(١) . ويصبح التشبيه الجيد - بهذا الفهم - موصلاً لنوع جديد من الخبرة تعمق - بتأزرها مع غيرها داخل القصيدة - وعينا بأنفسنا وبالواقع من حولنا ، وتجعلنا ندرك الأشياء إدراكاً أفضل .

لا نستطيع أن نجيب على الأسئلة التي طرحناها بالإيجاب ، لأن عبد القاهر

Murry, Countries of the Mind, VOL 2, PP. 2—3 (١)

يظل ينظر إلى عملية إيقاع الإلتلاف بين المختلفات في التشبيه والتمثيل على أنها نوع من البهر ، أو مظهر لبراعة عقلية لدى الشاعر تخلب لب المتلقى . ولم يرد على خاطره فكرة أن التشبيه والاستعارة يمكن أن يوصلا إلى المتلقى حدسا جزئيا عن العالم ، يتآزر مع غيره من الحدوس الأخرى داخل القصيدة ، بشكل يفنى بالمتلقى إلى وعى جديد بذاته وبالعالم من حواه . وفكرة أن الشعر يمكن أن يوصل إلى المتلقى نوعا خاصا من الخبرة أو المعرفة ، لاتوصلها الفلسفة أو التاريخ أو أى شيء آخر غيرهما ، فكرة لم تكن في حسيان عبد القاهر أو تقديره . إنه لا يكف عن التطلع إلى الشعر باعتباره عملية تعليم مباشر أو عملية بهر عقلى . ونحن لا نلومه على ذلك فالواقع الشعرى في عصره ، ونظرة عصره إلى الشعر والشاعر ما كانا يفضيان به إلا إلى تصور التشبيه على أنه جهد صناعى خالص يعتمد على الفكر والقياس والإستنباط ، ويهر المتلقى بما فيه من إيقاع الإلتلاف بين المختلفات . وإذا تجاوزنا هذا البهر واجهنا افتراض آخر مؤداه أن التشبيه قياس عقلى قد يهدف إلى شرح معنى نثرى وتوضيحه ، أو إقناع منطقى يوقع التصديق فى نفس المتلقى المشكك والحذر .

ولكن عبد القاهر فى أحيان نادرة يحوم - ربما بنوع من الحدس الفنى - حول بعض الأفكار الخصبه التى تقر بهونا ما من بعض ما نرى حديثا . إذ يكاد عبد القاهر يوحى إلينا - فى بعض الأحيان - أنه يرى أن الشاعر - عندما يجمع بين المختلف ، ويؤلف بين المتنافر - يلفتنا إلى حكمة الكون الباهرة التى تقوم على نفس الصنيع ، ولكن بشكل أعظم وأكمل . وكأن الشاعر البارع فى التشبيه عندما يقوم بعمله على خير وجه ، ويتقن صنعه كل الإتيقان ، يلفتنا إلى الصانع الأعظم الذى نسق الكون وألف بين الأشياء . يتوقف عبد القاهر إزاء هذا البيت :

وكان أجرام السماء لو امعا درر ثرن على بساط أزرق

ويقول إن (المقصود من التشبيه أن يريك الهيئة التي تملأ النواظر عجا
وتستوقف العيون وتستطق القلوب بذكر الله تعالى ، من طلوع النجوم مؤظقة
متفرقة في أديم السماء ، وهى زرقاء زرقها الصافية التي تخدع العين ، والنجوم
تتلاها وتبرق في أثناء ذلك) (١) . ولكن مثل هذه الفكرة سرعان ما تختفى
تحت وطأة الإعجاب بالدهشة المحضة والبحر الصرف اللذين يثيرهما التشبيه في
السامعين ، لدقته وقدرته على إيقاع الالتلاف بين المتناقضات .

ويلج عبد القاهر كثيرا - في هذا المجال - على فكرة الدقة في التشبيه باعتبارها
أمرا مترتبا على التفصيل . لقد قال إن الشاعر البارع - عندما يلج على التفصيل -
يدرك التفاصيل الدقيقة للأشياء ، ويقدمها تقدما دقيقا محددا ، ولكننا نعرف
أن الدقة والتحديد في التشبيه وفي كل الأنواع البلاغية للصورة ليساهما كل شيء .
إن بيت ابن المعتز :

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حولة من عنبر

يقوم على تشبيه دقيق محدد دون شك ، ولكنه لا يقدم إلينا معرفة جديدة
بالملال أو بالحالة النفسية التي عانى منها الشاعر أثناء رؤيته له . نحن نسلم بأن
الشاعر الأصيل يحاول أن يرى الأشياء كما هى حقيقة ، أو لنقل - بعبارة قريبة
إلى تفكير عبد القاهر - إن الشاعر يسعى إلى التفصيل الذى يميز الفروق الدقيقة ،
فيتعرف على حقائق الأشياء . ونزيد على ذلك أن الشاعر - من أجل تحقيق
هذه الغاية - يعد نفسه لحالة عقلية مركزة ، تسيطر وتحكم وتوجه وتقض على
كل ما يراه ضروريا للتعبير الحقيقى عما يعاينه أو يواجهه . وفى سبيل ذلك يلجأ

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ١٧٧ - ١٧٨ .

الشاعر إلى التشبيهات والاستعارات، لا مجرد جدتها أو دقتها أو طرافتها أو ندرتها أو غرابتها في ذاتها ، وإنما لأنها وسائل لا تتحقق للشاعر عملية التعرف دونها . ومن ثم فإن القول بأن الشاعر يريد التعرف على حقائق الأشياء لا قيمة له إذا افترضنا أن هناك شيئا يمكن أن يقوم في عزلة وتجريد تام، مثل هلال ابن المعتز. إن الواقع يقوم على نسيج متداخل متشابك من العلاقات ، وبمجرد أن يكون الإنسان على علاقة بشيء فإنه يتولد لديه إنفعال إزاءه ، ومن ثم فإن الشاعر لن يستطيع التعرف على حقائق الأشياء، ولن يستطيع أن يكون محدداً في تعبيره عنها ما لم يحدد بالمثل المشاعر والانفعالات التي تربطه بها . (إن هذه الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء ، والعلاقة بين الأشياء والمشاعر هي التي تضطر إلى التشبيه أو الاستعارة ، وهي نفس الحاجة التي تتطلب - فيما أرى - من الصور أن تترابط داخل القصيدة بضرورة داخلية أقوى من مجرد الانتظام الشكلي للكلمات) (١) .

وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول إن تشبيها مثل تشبيه امرئ القيس :

وليل كموج البحر أرخى سدوله على بأنواع الهموم ليلتلى

— لو صح أن نعدده مجرد تشبيه — لم ينجح إلا لأن الشاعر لم يحدد الليل تحديدا منطقيا دقيقا ، مكتملا في ذاته ، مجردا من كل علاقة بانفعال ، وإنما لأنه حاول أن يحدد العلاقة التي تربطه بالليل . إن العلاقة المتبادلة بين الشاعر والليل قد أثارت فيه انفعالا ، ولكي يفهم الشاعر حقيقة العلاقة ، وحقيقة الانفعال الناتج عنها ، حاول أن يتأملها ويفصلها . وعندما نتأمل - نحن - هذه الصورة فإننا نستطيع أن نفهم بعض ما عاناه الشاعر من مشاعر وانفعالات ، بل نستطيع أن

تعرّف على حقيقة الليل نفسه بالنسبة إلى الشاعر ، بل بالنسبة إلينا في مثل ذلك الموقف الذى عاناه الشاعر . ولكن صورة امرئ القيس لا تصنع ذلك وحدها . وفي عزلة عن غيرها ، بل تصنعه بتآزرها الكامل مع غيرها من الصور ، وتفاعلها الناجح مع سياقها الذى لا يمكن فصلها عنه .

الدقة والتفصيل — إذن — قد يكونا هامين في الشعر ، ولكن ليس لنفس السبب أو لنفس الفرض الذى يفترضه عبد القاهر . وليس المقصود بالدقة والتحديد في التشبيه ، أو في كل أنواع الصور الفنية ، المساعدة على تقديم الشيء «الفيزيقي» منفصلا عما سواه ، أو عن انفعالات الشاعر ، وإنما وظيفتها والمقصود بهما تحديد علاقة الشاعر بذلك الشيء ، وعلاقة ذلك الشيء بباقي الأشياء معا وفي نفس الوقت . وعندما نقول إن صورة امرئ القيس صورة ناجحة فإننا نقول ذلك لأننا نشعر أنها حققت ما نريده من الصور الفنية الأصلية . لقد تفاعلت مع سياقها ، وجعلتنا ننظر إلى الليل في ضوء جديد ، وقدمت إلينا كشفا جزئيا ، عندما ربطت بين الأشياء على هذا النحو ، وألفت بين المختلفات هذا التآليف ، لا بقصد البهر المحض أو إظهار البراعة العقلية ، وإنما بقصد تقديم نوع متمايز من الخبرة . قد يقول الناقد المعاصر إن امرأ القيس خلق هذه الصورة ، وإن المشابهة بين الليل وأمواج البحر لم تكن موجودة من قبل ، ولم يكن لها هذا المعنى الفريد إلا بفضلها . وهذا هو ما يقال — الآن — عن كل صورة أصيلة في الشعر ، لأن الناقد المعاصر أميل إلى القول بأن الأنواع البلاغية للصورة — وبخاصة الاستعارة والتشبيه — تخلق المشابهة خلقا ، وليس فيها ما هو من قبيل الإظهار لمشابهة موجودة من قبل^(١) . ولكن لعبد القاهر رأيا مخالفا . عبد القاهر رجل شافعي .

(٢) انظر — على سبيل المثال :

W. A. Shibles, Analysis of Metaphor in the Light of
W. M. Urban's Theories, p. 153 .

أشعري — في النهاية — وهو يتحرك في إطار ديني محدد ، وينظر إلى فكرة الخلق والإيجاد من العدم في الشعر بشيء غير قليل من رية المتدين ، وتشكك الفقيه ، وحذر المتكلم . لذا فهو يرى أن ما يقوم به الشاعر من إيجاد الائتلاف بين المختلفات ، يمكن أن يكون كشفا ، ولكنه لا يمكن أن يكون اختراعا أو خلقا بالمعنى المعاصر للكلمة . إن الشاعر يكشف علاقات خفية حقا ، ولكن هذا الاكتشاف لا يعني اختراع علاقة لم توجد من قبل ، أو الوصول إلى شيء جديد كل الجدة ، فالعلاقات بين الأشياء موجودة منذ الأزل ، والتشابه بين المختلفات ثابت وقديم وكل ما يصنعه الشاعر البارِع أنه يزيح حجاب الألفة والعادة عن الخفي ، عندما يتغلغل بفكره أبعد من غيره ، وعندما يطرح النظرة الجملة ويلج على التفصيل . الشاعر — في هذه الحالة — أشبه بالغائص على الدريكذ نفسه ويتعبها حتى يصل إلى المخبوء والمحتجب ، ولكن الدر كان موجودا في أصدافه من قبل أن يأتي إليه الغائص ويكشف عنه ، وكل فضل يمكن أن ينسب إلى الشاعر أنه صنع صنيع الغواص وتعب وكد حتى وصل إلى ما كان بعيدا نائيا . يقول (ولم أرد بقولي إن الخلق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل ، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يصدق المسلك إليها فإذا تغلغل إليها فكرك فقد استحققت الفضل ، ولذلك يشبه المدقق في المعاني بالغائص على الدر . ووزان ذلك أن القطع التي يجي من مجموعها صورة الشنف والخاتم أو غيرها من الصور المركبة من أجزاء مختلفة الشكل لو لم يكن بينها تناسب ... لم يكن ليحصل لك من تأديتها الصورة المقصودة ، ألا ترى أنك لو جئت بأجزاء مخالفة لها في الشكل ثم أردتها على أن تصير إلى الصورة التي كانت من تلك الأول طلبت ما يستحيل ، وإنما استحققت الأجرة على الغوص وإخراج الدر لا على أن الدر كان بك واكتسب شرفه من جهتك ، ولكن لما كان الوصول إليه صعبا وطلبه عسيرا ثم رزقت ذلك ، وجب أن يجزل لك ويكبر

صنيعك . ألا ترى أن التشبيه الصريح اذا وقع بين شيئين متباعدين في الجنس .
ثم لطف وحسن لم يكن ذلك اللطف وذلك الحسن إلا لاتفاق كان ثابتا بين المشبه
والمشبه به من الجهة التي شبهت، إلا أنه كان خفيا لا ينجلى إلا بعد التأنق في استحضار
الصور وتذكرها وعرض بعضها على بعض والتقاط النكتة المقصودة منها وتجريدها
من سائر ما يتصل بها (١) .

مثل هذه النظرة تافى - في تهديري - فعالية الخيال الشعري ، وتحول العملية
الشعرية كلها الى فعل ضحل لا يعدو التعريف بما هو معروف ، أو إثارة البهجة
لجعل الثابت الأقل وضوحا أكثر وضوحا وظهورا عما كان . ومن البديهي أن
تصبح مثل هذه النظرة شديدة الحساسية إزاء أى تغيير واندفاع فى إعادة تشكيل
علاقات العالم الثابتة ، أو أى محاولة لكسرها أو تحطيمها ، فالعقل والمنطق
وثبات الأشياء والعرف أمور صلبة تصنع إطارا صارما لا يمكن لأى شاعر
- مهما كان - أن يخرج عليه أو يحطمه . وكان العناصر التي يحويها الكون
أشياء مقررة موضوعة لا يمكن أن تتغير، وليس أمام الشاعر إلا أن يصف ميناها
الثابت (٢) . قد يسمع للشاعر بشيء من الانحراف اليسير ، فيخالف العادة
والمعهود ، أو يلجأ إلى الوهم في تركيب تشبيهه مثلما فعل الصنوبرى عندما
قال (٣) :

وكان عمر الشقي بقا إذا تصوَّب أو تصعَّد
أعلام يا قوت نشر ن على رماح من زبرجد

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ١٣٩ - ١٤٠

(٢) غروبناوم : دراسات فى الأدب العربى / ١٧

(٣) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ١٢٤ - ١٢٥

ولكنه انحراف منضبط، يحكمه العقل ويكبحه المنطق إلى أقصى درجة . وبُعد
المشابهة الذي يلح عليه عبد القاهر ليس بعدا مطلقا، وإنما هو محصور في قواعد العقل
والمنطق ، فعلى الشاعر — في النهاية — مهما أوقع الائتلاف بين أشد المختلفات
تباعدا ، أن يصيب بينهما شيئا صحيحا معقولا ، ويجد للملازمة والتأليف بينها
مذهباً وسبيلاً (فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره من حيث لا يتصور
فلا ، لأنك تكون من ذلك بمنزلة الصانع الآخرق يضع في تأليفه وصوغه الشكل
بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه حتى تخرج الصورة مضطربة ويجيء فيها تشوُّهٌ ،
ويكون للعين عنها من تفارقتها نبوُّ . وإنما قيل «شَبَّهت» ولا تعنى في كونك مُشَبَّهاً
أن تذكر حرف التشبيه أو تستعير ، إنما تكون مشبهاً بالحقيقة بأن ترى الشبه
وتبينه ، ولا يمكنك بيان ما لا يكون وتمثيل ما لا تتمثله الأوهام والظنون^(١) .
ولكن الحقيقة التي لم يستطع عبد القاهر إدراكها — ولا جناح عليه في ذلك — هي أن
الشاعر قادر على بيان ما لا يكون وتمثل ما لا تتمثله الأوهام والظنون ، بل لعل
أذهب إلى أن هذا الأمر من الشاعر هو أحد أسرار قيمته وعظمته ، ولو أدركنا
هذه الحقيقة إدراكاً واعياً لتكشف لنا سر تلك العملية السحرية التي يقوم عليها
الشعر ، والتي نسميها بالخيال ، والتي تظهر أوضح ما تكون من خلال
الصورة الشعرية .

— ٣ —

لعل كل ما قدمته يكشف عن طبيعة التشبيه ويفسر سر الاهتمام الشديد الذي
بذل في بحثه وتحليله ، وسر التعاطف الشديد الذي عومل به لوقورن بالاستعارة

(١) نفس المرجع / ١٣٩

لقد ردت الشاعرية إلى التشبيه عند غير واحد من اللغويين، وقيل إنه أكثر كلام العرب، وفي القرن الرابع ظل ينظر إليه على أنه أشرف الكلام ومظهر الفطنة والبراعة (١). ولم يهتم ابن طباطبا أو قدامة بالاستعارة قدر اهتمامهما بالتشبيه، إذ أضرَب الأول صفحا عن ذكرها، بينما لم يشر إليها الثاني إلا ضمن الملاحظة، وهي تسمية تشيء بالنفور الواضح من كل ما يشتبه فيه الاعتداء على الحدود المتمايزة بين الأشياء. وفي القرن الخامس ظل ابن رشيق يتحدث عن التشبيه على أنه أصعب أنواع الشعر (وأبعدها متعاطى) (٢)، وظل غير واحد من المتأخرين يقول عن التشبيه إنه مستوعر المذهب ومقتل من مقاتل البلاغة (وسبب ذلك أن حمل الشيء على الشيء بالمماثلة إما صورة وإما معنى يعز صوابه، وتعرس الإجابة فيه وقلما أكثر منه أحد إلا عثر) (٣). وفي التقييم النقدي كان أكثر البلاغيين يتعاملون مع التشبيه من خلال نظرة أكثر تعاطفا من تعاملهم مع الاستعارة. والسبب معروف، فالتشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء، وهو — مهما أبعد وأغرب، أو حاول الشاعر أن يأتي فيه بالمستطرف والنادر والغريب — يظل محكوما بالآداة ويتجاوز المشبه مع المشبه به، وهما أمران يلغيان اختلاط المعالم والحدود، ويبقيان على صفتي الوضوح والتمايز الاثريتين. ومن ثم كان يكتفى في تقييم الاستعارة — في أحيان كثيرة — بالمقاربة، ويطلب من التشبيه الندرة والغرابة والامتطراف، ويقال (أقسام الشعر ثلاثة: مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة) (٤).

(١) المسكوى: الصناعتين/٢٤٣ وابن وهب: البرهان في وجوه البيان/١٣٠

(٢) ابن رشيق: العمدة ٣٢٦/٢

(٣) ابن الأثير: المثل السائر ١٣٢/٢

(٤) المرزوقي: شرح الحماسة ١٠/١

ويبدو أن على المرء — إزاء مثل هذا التصور — أن يتقبل الفرضية المعاصرة التي تربط بين الإلحاح على نوع بعينه من الأنواع البلاغية للصورة ، وتفضيله على ما سواه ، وبين النظرة الشاملة السائدة في كل عصر من العصور الأدبية . لقد قيل إن التشبيه أكثر شيوعاً من الاستعارة في العصور الكلاسيكية التي يكون فيها الشعراء — عادة — أقل جدة في الخيال وأكثر انصياعاً لأحكام العقل والمنطق ، بينما تكون الاستعارة أكثر شيوعاً لدى الرومانسيين الذين يتحرر خيالهم ، ولا يستسلم لقواعد العقل والمنطق بنفس الحدة الكلاسيكية (١) .

ويذهب الناقدان رينيه ويليك وأوستن وارن إلى أن لكل عصر أنماطه البلاغية المتمايزة التي تعكس نظراته الشاملة إلى الحياة (Weltanschauung) ، لذا كان شعر الكلاسيكية الجديدة يتميز بإيثار التشبيه والنعوت الزخرفية والتوازن والمقابلة ، بينما يتميز شعر الباروك بالمفارقة والطباق والتجاوز المفرط في الدلالة (Catachresis) . ويرتد هذا التمايز إلى طبيعة العقل الباروكي والعقل الكلاسيكي الجديد ، فإذا كان عقل العصر الكلاسيكي الجديد يميل إلى التمييز الواضح بين الأشياء والتدرج المنطقي في النقلة بينها — كأن تتم النقلة في المجاز المرسل من الجنس إلى النوع أو من الخاص إلى العام — فإن عقل الباروك يصنع لنفسه كونا خاصا من عوالم متعددة متداخلة ، تتآلف معا بطرائق مفاجئة لا يمكن التمكن بها (٢) .

قد يوقع التمسك الحرفي بمثل هذه الفرضية في مزالق كثيرة بسبب ما فيها

(١) تشارلتن : فنون الأدب / ٨٢

(٢) René Wellek and Austin Warren , Theory of Literature , P.187

من تعميم ، ومع ذلك فإنها يمكن أن تساعد في تبرير إيثار التشبيه في الموروث النقدي والبلاغي عند العرب ، وتلفتنا إلى تشابه الظواهر النقدية وتماثلها عندما ترد إلى علة واحدة ، أو أسس متماثلة ؛ ومن ثم يمكن أن يقال إن إيثار التشبيه عند العرب أمر يرتد إلى نظرة عقلانية صارمة ، تؤمن بالتمايز والانفصال ، وتفر من التداخل والإختلاط ، وترفض — في حزم — كل ما يبدو خروجاً على الأطر الثابتة والمتعارف عليها — على أى مستوى من المستويات .

ومن الضروري أن نلفت الانتباه إلى أنه لم ينل شاعر أسرف في التشبيه شيئاً مما ناله شاعر أسرف في استخدام الإستعارة . والمثل الواضح على ذلك ابن المعتز وأبو تمام ، إذ ظل الأول يستحوذ على إعجاب جميع البلغاء والنقاد بتشبيهاته ، بينما ظل الثانى ينظر إلى استعاراته نظرة تنطوى على الريبة والتشكك ، لأن هذه الإستعارات كانت تعبت بصفة الواضح ، وتخل بمطلب التمايز وانفصال الحدود بين الأشياء . لقد انتهى الأمر بخصوم أبي تمام ومن يسمون بأنصار عمود الشعر إلى استبعاد الاستعارة كل الاستبعاد من عناصر الشعر الأساسية ، مما مهد الطريق أمام القاضى على بن عبد العزيز كى يقول او كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم بالسبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب . . . ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة والبديع والإستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض (١) .

ولم يهون البلاغيون والنقاد جميعاً من شأن الاستعارة على هذا النحو ، فقد التفت غير واحد منهم إلى أهميتها باعتبارها عنصراً أساسياً فى الشعر ، ورد اليها عبد القاهر كثيراً من قيمتها وأظهر فضلها ، ناهيك عن أنه ما كان يمكن لآى ناقد أو بلاغى أن ينفر نفوراً مطلقاً من الاستعارة ، لأنه سوف يواجه — فى هذه

(١) الجرجاني : الوساطة / ٢٣ - ٢٤

الحالة — باستعارات القرآن الكريم . ومع ذلك كله فإن التشبيه يظل قريبا من نفوس الجميع ، وبظل ما في الاستعارة من شبهة التداخل والإختلاط في الحدود والمعالم مصدر ربه تناوش عقول أشد المعجبين بها ، وما كان واحد منهم يتقبلها ويخضع عليها صفة الشرعية في الشعر أو في غيره إلا إذا تيقن أن مخرجها مخرج التشبيه ، وأنها لا تخل بالمبدأ الذي يقوم عليه التشبيه أعني مبدأ التناسب العقلي والمطابقة المادية .

تحدد مفهوم الاستعارة في الموروث البلاغي والنقدي في ضوء هذا التصور السابق ، وأصبح ينظر إليها على أنها علاقة لغوية تقوم على المقارنة ، شأنها في ذلك شأن التشبيه ، لكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة . وأقصد بذلك أن المعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة ، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه . فإذا كما نواجه — في التشبيه — طرفين يجتمعان معا فإتنا — في الاستعارة — نواجه طرفا واحدا يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه ، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه .

وعلى هذا الأساس ، فنحن — لإزاء كل استعارة — أمام نوعين من المعنى : المعنى الحقيقي والمعنى المجازي ، أما الأول فهو سابق في الوجود لا في الرتبة (١) . وأما الثاني فهو بمثابة وجه من أوجه الدلالة على الأول وطريقة خاصة من طرائق تقديمه وإحداث خصوصية فيه . فإذا قال امرؤ القيس في وصف فرسه :

(١) يقال (أصل الاستعارة موضوع على مستعار منه ومستعار له ، فالمستعار منه أصل وهو أقوى ، والمستعار له فرع وهو أضعف . وهذا مطرد في سائر الاستعارات) راجع الشريف الرضي : تلخيص البيان في مجازات القرآن /

٣٢٢ — ٣٢٣ .

وقد أغندى والطير في وكلماتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

فإن عبارة «قيد الأوابد» استعارة، حقيقتها أو معناها الأصلي أن هذا الفرس «مانع الأوابد» من الإفلات والذهاب، (١). هذا المعنى الأصلي أو الحقيقي يصل إليه المتلقى عن طريق نوع من القياس أو الاستدلال الذي يقيس شيئا بآخر، أو يتوصل إلى شيء عن طريق آخر. وإذا كان الأمر كذلك، فإنه ينبغي — لكي نعقل المعنى الأصلي للاستعارة ونستدل عليه — أن تكون ثمة علاقة عقلية واضحة تربط بين المعنيين، وتكون بمثابة دليل ييسر الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها. وجلى في هذا أن الفارق بين الاستعارة ومقابلها الحرفي أو الحقيقي فارق في الدرجة ليس غير، إذ تؤدي الاستعارة نفس المعنى الذي تؤديه العبارة الحرفية، وليس ثمة فارق إلا في طريقة التقديم أو أوجه الدلالة، وتلك أمور عرضية لا تغير من جوهر المعنى المقدم في العبارة الحرفية «مانع الأوابد» من الإفلات، أو في العبارة الاستعارية «قيد الأوابد». وعلى ذلك تصبح الاستعارة نوعا من الترجمة الجيدة أو المعرض الحسن، دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة في خلق المعنى ولميجاده، والتعبير عما لا يمكن أن يعبر عنه دونها (٢).

* * *

(١) انظر الرماني : النكت / ٧٩ والحامى : الرسالة الموضحة / ٩٢ والعسكري : الصناعتين / ٢٧٠ - ٢٧١ وابن سنان : سر الفصاحة / ١٠٨ - ١٠٩ (١) يقول نورمان فريدمان (يلح النقاد الجدد عموما على أن الاستعارة ليست حيلة بلاغية وإنما هي طراز خاص في الإدراك، ووسيلة للاكتشاف والتعبير عن حقائق أخلاقية تتمايز تمايزا جذريا عن تلك التي تعبر عنها عبارات النثر أو العلم).

راجع Norman. Friedman, Imagery, P. 366

في داخل هذا الإطار العام كانت تتحرك الأفكار الخاصة بالاستعارة في النقد العربي ، وكان ينظر إليها على أنها انتقال في الدلالات ، أو تعليق ، للعبارات على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل . وكان ابن قتيبة في القرن الثالث يرى أن العرب (تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى أو مجاوراً لها أو مشاكلاً) (١) . وكان الجاحظ و ثعلب وابن المعتز يحددون الاستعارة ويعرفونها تعريفاً مشابهاً لتعريف ابن قتيبة أو قريباً منه . فهي — عند الجاحظ — (تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه) (٢) ، وهي — عند ثعلب — (أن يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه) (٣) . وهي — عند ابن المعتز — (استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف) (٤) .

وليس ثمة فارق كبير بين هذه التعريفات وبين التعريفات التي قدمت في القرن الرابع . فقد كان الآمدي يقول (وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به) (٥) ، ويرى أن العرب إنما استعارت المعنى لما ليس له (إذا كان يقاربه ، أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا تقة

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ١٠٢ وقارن تعريفاته الأخرى في تأويل مختلف الحديث / ٣٠١ وتفسير غريب القرآن / ٢٥٢ والشعر والشعراء . ١ / ١٧٧ — ١٧٨ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ١ / ١٥٣

(٣) ثعلب : قواعد الشعر ٤٦

(٤) ابن المعتز : البديع / ٢

(٥) الآمدي : الموازنة ١ / ١٩١ .

بأشياء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه (١). وهذا تعريف يذكرنا بتعريف ابن قتيبة ، بل إن فيه ما في تعريف ابن قتيبة من خلط بين الاستعارة وماسمى — بعد ذلك — بالمجاز المرسل . وكان الرمانى يرى أن الاستعارة (تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة) (٢) . أما الحاتمي فكان يقول (حقيقة الاستعارة أنها نقل كلمة من شيء قد جعلت له إلى شيء لم يجعل له) (٣) . ولا يذهب العسكري إلى أبعد مما قاله الرمانى ، إذ يرى أن (الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض) (٤) .

ولسنا نخصى في حصر تعريفات الاستعارة في القرن الخامس أو ما تلاه ، فهي لا تخرج — في جوهرها — عن التعريفات السابقة ، وإذا كانت هناك فوارق بينها فهي في درجات التحديد والحصر ، ولكنها — في النهاية — تشير إلى شيء واحد هو أن الاستعارة انتقال في الدلالة لأغراض محددة ، وأن هذا الانتقال لا يصح ولا يتم إلا إذا قام على علاقة عقلية صائبة تربط بين الأطراف ، وتيسر عملية الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها . وهذا أمر طبيعي فإن للاستعارة حداً تصلح فيه (فإذا تجاوزته فسدت وقبحت) (٥) . وهذا الحد مرتبط بطبيعة العلاقة التي تربط بين المستعار والمستعار له ، فإذا كانت هذه العلاقة صحيحة عقلياً ، وكان المستعار قريباً من المستعار له ، ومشاكلاً له ، وشبيهاً

(١) الموازنة ٢ / ٢٥٠ .

(٢) الرمانى : النكت / ٧٩ وانظر ابن رشيق : العمدة ١ / ٢٧١ وابن سنان :

سر الفصاحة / ١٠٨ — ١٠٩ .

(٣) الحاتمي : الرسالة للموضحة / ٢٩

(٤) العسكري : الصناعتين / ٢٦٨

(٥) الأمدى : الموازنة ١ / ٢٤٢

به ، كانت الاستعارة لائقة وقريبة من الحقيقة ويتلأم معناها مع ما استعيرت له
والأخرجنا عن الحد المسموح به ، واقتربت الاستعارة من حدود الهجنة
والشناعة والبعد عن الصواب العقلي .

من هنا درج النقاد والبلاغيون على البحث عن التناسب العقلي الذي يجمع بين
طرفي الاستعارة ، وحرصوا على التأكيد بما يسمى بالمعنى المشترك ، وقالوا (إنما
تصح الإستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة) (١) ،
وأن عيار الاستعارة هو الذهن والفطنة ، وملاك الأمر فيها على تقريب التشبيه
في الأصل حتى يتناسب الطرفان (٢) ، كما قيل (خير الاستعارة ما بعدد وعلم في
أول وهلة أنه مستعار فلم يدخله لبس) (٣) . وهذا كله يذكرنا بمبدأ التناسب
المنطقي الذي كان يطبق على التشبيه والذي يطبق أيضا على الإستعارة ، حتى لا تتداخل
الأشياء وتهتز الحدود والفواصل بين الأطراف ، وتتضح النسبة والمقاربة بين
المعنى الأصلي المزعوم والمعنى الاستعاري الظاهر ، وتحقيق للاستعارة - في النهاية -
صفتا الوضوح والتمايز اللذين لدى الجميع .

• • •

— ٤ —

ولكن ماذا يفعل الناقد أو البلاغي القديم إزاء الاستعارات التي قد لا ينطبق
عليها هذا المفهوم ؟ إن التعبير الاستعاري قد يقوم على درجة من درجات التقمص .

(١) الجرجاني : الوساطة ٤٢٩ وانظر التعالبي : يتيمة الدهر ٧٨/١ .

(٢) المرزوقي : شرح الحاشية ١٠/١ — ١١ وانظر الوساطة ٤١/١

(٣) ابن رشيق : الصمدية ٢٧٠/١

الوجداني تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها ويعاملها كما لو كانت هي ذاته، ويلغى الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع. ومن الطبيعي - في مثل هذه الحالة - أن تهتز صفتا الوضوح والتمايز، ويختل مبدأ التناسب المنطقي، ويصبح الحديث عن الحدود الصارمة التي لا ينبغي أن يتجاوزها التعبير الاستعاري ضرباً من سوء الفهم لطبيعة الاستعارة ذاتها. ولعلني لست في حاجة إلى التأكيد على أن الاستعارة - والاستعارة الأصلية بوجه خاص - لا تعتمد كثيراً بالتمايز والوضوح المنطقيين، ولا تعتمد كثيراً على حدود التشابه الضيقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو - بدوره - انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها (١). عندما يقول المثقّب العبدى - مثلاً - عن ناقته :

تقول وقد درأت لها وضيئي أهذا دينه أبداً وديني
أكل الدهر حل وارتمال أما يبقى على ولا يقيني

فنحن أمام درجة من درجات تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها،

(١) أصبح من المتعارف عليه في النقد الحديث القول بأن أرفع أشكال الاستعارة هي تلك التي يتبادل طرفاها التأثير والتأثير، على نحو ينضى إلى تخلق معنى جديد ناتج عن العلاقة المتفاعلة بين الطرفين. ويعد هذا القول بمثابة نتيجة ترتبت على ما افترضته النظرية الشعرية الحديث من أن التفاعل والتداخل هو بمثابة الأشكال الأساسية للفعل الشعري ذاته، ذلك الفعل الذي يتبدى - بطريقة بالغة الثراء - من خلال ما يسمى بالاستعارة الممتدة أو الموسعة (Expansive metaphor) . راجع Renè Wellek & Austin Warren, Theory of Literature, pp.190,193.

فالشاعر لا يسقط مشاعره على ناقته ويخلع عليها حزنه العميق من قدره فحسب ، بل نحن أمام ذات تحاول أن تعي نفسها من خلال تأملها لموضوعها ، وهو تأمل لا يحفظ للطرفين تمايزهما واستقلالهما ، بل يداخل ويزاوج بينهما بطريقة تنتهي إلى تعديل كلا الطرفين على السواء . مثل هذه الإستعارة — لو صح أن ندخل البيتين ضمن ما يسمى الاستعارة المكنية — لا يمكن فهمها إلا بتقدير تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي ، وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها .

ولكن الناقد العربي القديم كان من المستحيل عليه أن يدرك شيئا من هذا ، لأنه يصدر عن مقولة أساسية ، مؤداها أن الشعر صناعة ذهنية أو تخيل عقلية . ولكي يصح العمل الشعري — تبعا لهذه المقولة — فلا بد من المشابهة والمناسبة ومقاربة المجاز للحقيقة . أما الحديث عن ذات الشاعر فقد كان في حكم الملعن ، لأن الناقد العربي بحكم ظروف متعددة — أشرنا إلى بعضها في الفصول السابقة — لم يكن يهتم كثيراً بذات الشاعر ، أو بوقع العالم الخارجي عليها ، أو بقدرتها على إعادة تشكيل الأشياء ، أو خلق عالم خاص بها . إنه مهتم بالشعر ذاته ، ومعنى بمدى توافقه مع مقتضيات الأحوال الخارجية وقواعد الفهم الثاقب ، أما تفاعل الدلالة فإنه يصبح في نظر مثل هذا الناقد ضربا من العبث والمذيان ، فعلى الشاعر — في النهاية — أن يستعمل الكلمات فيما وضعت له ، وحتى لو تجاوز في الدلالة فإن هذا التجاوز لا بد أن يكون محكوما بمنطق ومعايير صارمة ، وإلا اهتزت الدلالات الثابتة ، واضطرب النظام المألوف ، وتداخلت الحدود الفاصلة بين الأشياء والمسميات . ومن هنا كان ابن طباطبا متوافقا مع نفسه تماما ، ومع ذلك التصور العام الشائع ، عندما قال عن بيتي المثقب العبدى : إنها من الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة (فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز

المباعد للحقيقة ، وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها
بمثل هذا القول (١) .

هذا الموقف الذى انطلق منه ابن طباطبا فى نظره إلى المجاز هو نفس
ما انطلق منه قدامة أثناء تأمله للاستعارة . إن صاحب نقد الشعر ، يتوقف
إزاء الاستعارة توقف الكاره لها ، ويتقبل - على مضض - استعارات مثل قول
أمرئ القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكل كل

أو قول طفيل :

وجعلت كورى فوق ناجية يفتات شحم سنامها الرحل

أو قول أبى ذؤيب :

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل تيمة لا تنفع

على أساس أن هذه الاستعارات - وأن أخت بصفة التمايز - فإن لها
بعض العذر (إذ كان مخرجها مخرج التشبيه) أما أمرؤ القيس (فكأنه أراد أن
هذا الليل فى تطاوله كالذى يتمطى بصلبه لا أن له صلبا ، وهذا مخرج لفظه إذا
تؤمل) (٢) . كل هذا إنكار لطبيعة الاستعارة وسوء فهم لما فيها من تشخيص ،
ولذلك يتخلص منها قدامة تخلص المستقل البرم بأمرها حين يقول (فما جرى هذا
المجرى مما له مجاز كان أخف وأسهل مما فحش ولم يعرف له مجاز ، وكان منافراً

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر / ١١٩ - ١٢٠

(٢) قدامة : نقد الشعر / ١٠٤

للعادة بعيداً عما يستعمل الناس مثله (١) .

يرتد هذا التهوين الواضح من شأن الاستعارة — عند قدامة — إلى طبيعة النظرية المنطقية التي يتعامل بها مع الشعر ، وهي نظرة لا يمكن أن تتعاطف مع ما يبدو في الاستعارة — عادة — من جموح لا يخضع لتحديدات المنطقية الصارمة التي يحرص عليها قدامة كل الحرص . إن قدامة منطقى ، والمنطقى يهتم بالصحة والصواب واللياقة العقلية ، وتلك أمور تقتضى صحة التقسيم وصحة المقابلات وصحة التفسير والتكافؤ ، وتستلزم إنكار فساد التقسيم وفساد التقابل والتناقض . وفي ظل هذه النظرة لا بد أن يصبح بيت ابن هرمة :

تراه إذا ما أبصر الضيف كلبه يكلمه من حبه وهو أعجم

من قبيل التناقض على جهة العدم والقنية ، (فإن هذا الشاعر أفنى الكلب الكلام في قوله إنه يكلمه ثم أعدمه إياه عند قوله إنه أعجم من غير أن يزيد في القول ما يدل على أن ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة . فإن عذر هذا الشاعر ببعض المعاذير ، إذ كانت الحجج كثيرة ، فهلا قال كما قال عنتره العيسى :

فأزور من وقع القنا بلبانه وشكا إلى بعبرة وتحمحم

فلم يخرج الفرس عن التحمحم إلى الكلام ، ثم قال :

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى . ولكن لو علم الكلام مكلمى

فوضع عنتره ما أراد في موضعه (٢) .

(١) المرجع السابق / ١٠٥ وقارن بإحسان عباس : تاريخ النقد / ٢٠٧

(٢) قدامة : نقد الشعر / ١٣٩ — ١٣٠

قد يتوافق مثل هذا الموقف الجامد من الشعر مع مقولات أرسطو التي يستعين بها قدامة ليفسر بها التقابل والتناقض في الشعر^(١)، وقد يستند قدامة إلى فهم بعينه لأرسطو في كتابه فن الشعر، خاصة عندما يتحدث أرسطو عن أنواع النقد التي يمكن أن توجه للشاعر، وعد منها الاستحالة ومخالفة العقل والتناقض^(٢)، ثم قال — في موضع آخر من الكتاب — إن الأمور التي تبدو متناقضة يجب أن تبحث بالقواعد نفسها التي تتبع في المناقضات الجدلية^(٣). قد يكون كل هذا صحيحا ولكن علينا ألا ننسى أن أرسطو لم يهون من شأن الاستعارة على هذا النحو، بل إنه هو الذي قال عنها — بحق — إنها أعظم الأساليب وآية الموهبة الطبيعية في الشعر.

إن نظرة قدامة المنطقية إلى الشعر جعلته يؤثر الوضوح على الغموض، والتمايز على التداخل، ومن ثم كان يستنكف البعد في الاستعارة ويقرنه بالمعاظلة، ويستنكر بناء استعارة على أخرى، خاصة إذا كان هذا البناء يؤدي إلى الغموض واختفاء الحدود الفاصلة بين الأشياء. من هنا كان يقول — وهو يتحدث عن الإرداف — (٤).

(١) راجع الدراسة التي كتبها بونيا كر بالانجليزية، وذيل بها تحقيقه لنقد الشعر / ٤٠ — ٤١

(٢) شكرى عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر / ١٥٢

(٣) المرجع السابق / ١٥٠

(٤) مصطلح خاص بقدامة، وكان يقصد به أن يريد الشاعر الدلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال عليه والموضوع له، وإنما يأتي بلفظ يدل على معنى ثان هو ردف لذلك المعنى الأول وتابع له. (نقد الشعر / ٨٨) . . والإرداف — بهذا المعنى — ليس إلا ما عبر عنه البلاغيون بأبهم الكناية. وقد عد الحاتمي والباقلاني وإرداف، قدامة داخلا في الاستعارة واعتبرا هقسما من أقسامها =

(ومن هذا النوع ما يدخل في الآيات التي يسمونها آيات معان ، وذلك إذا ذكر الردف وحده ، وكان وجه إتياعه لما هو ردف له غير ظاهر ، أو كان بينه وبينه أرداد آخر كأنها وسائط ، وكثرت حتى لا يظهر الشيء المطلوب بسرعة . وهذا الباب إذا غمض لم يكن داخلا في جملة ما ينسب إلى جيد الشعر إذ كان من عيوب الشعر الانغلاق في اللفظ ، وتعذر العلم بمعناه (٥). وهذه عبارات غامضة لا يمكن فهمها إلا إذا قرنت بأمثلة عملية ، وردت إلى أصولها التي يحتمل أن يكون قدامة قد أفاد منها . فإذا حاولنا البحث عن هذه الأصول اهتدينا إلى شرح الفارابي . وكان معاصرا لقدامة - لخطابة أرسطو .

يرى الفارابي أن التغيرات - وهذا مصطلح عام يضم ضمن ما يضم التشبيه والاستعارة عند مترجمي أرسطو وشراحه من العرب - إما أن تكون بسيطة، وإما أن تكون مركبة . أما التغيرات البسيطة فهي أقرب إلى التشبيه وما يسمى بالاستعارة القريبة ، وأما المركبة فهي أقرب إلى ما يسمى بالاستعارات البعيدة أو الإردافات المركبة التي يتحدث عنها قدامة . ويقدم الفارابي مثالا على هذه التغيرات المركبة ينسبها إلى امرئ القيس وهو :

بدلت من وائل وكندة عد وان وفهما صمى ابنة الجبل

ويعلق عليه قائلا (إن هذا التعبير فيه تركيب كثير ، وذلك أنه جعل ابنة

= (الرسالة الموضحة / ٩٢ واعجاز القرآن / ١٠٨) ولعلهما استدلا على ذلك بما أورده قدامة من أمثلة على الإرداف منها بيت امرئ القيس :

وقد أغتدى والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

وهو بيت يدخله جمهور البلاغيين ضمن ما يسمى بالاستعارة التصريحية .

(١) قدامة : نقد الشعر / ٨١ - ٩٠

الجبل ، بدلا من قوله « الحصاة » ، وجعل قوله « صمى » بدلا من عدم صوت الحصاة وجعل عدم صوت الحصاة بدلا من ابتلال الأرض وجعل ابتلال الأرض بدلا من انصباب الدماء على الأرض وجعل انصباب الدماء عليها بدلا من القتال الشديد ، وجعل القتال الشديد بدلا من الأمر العظيم . فكأنه أراد : وفيها أمر عظيم . فأبدل مكان ذلك وفهما صمى ابنة الجبل ، واستعمل في ذلك هذا الإبدال الكثير (١) . ونحن إذا استبدلنا كلمة « الإبدال » عند الفارابي بكلمة « الإرداف » عند قدامة كنا نتحدث عن نفس الشيء تقريبا ، وكان كلام الفارابي ترجمة عملية وشرحا لكلام قدامة ، إن لم يكن أصلا من أصوله . والفارق بين الفارابي وقدامة — بعد ذلك — ليس فارقا كبيرا ، لأن كليهما يسمح ببناء استعارة على أخرى ، أو لنقل ببناء إرداف أو إبدال على غيره ، بشرط ألا يؤدي ذلك إلى الإلغاز واستغلاق المعنى أو ما يسميه قدامة بالغموض . ولن يتم ذلك إلا إذا روعيت النسبة المنطقية بين الإبدالات أو الإردافات أو الاستعارات على النحو الذي أظهره الفارابي في بيت امرئ القيس .

ويقسم الحاتمي الاستعارة إلى ثلاثة أنواع أحسنها عنده ، ما تتضح فيه العلاقة بين الأطراف ، ولا يخل بمبدأ التناسب المنطقي بين الأشياء بل يحفظ لها تمايزها واستقلالها . وأقبحها هو ما يسميه الحاتمي بالاستعارة المستهجنة (وإنما سميت مستهجنة لأنهم استعاروا لما يعقل أسماء وألفاظ ما لا يعقل) (٢) ، مثل قول مزرد :

فأبرح الولدان حتى رأيت على البكر يمر به بساق وحافر

(١) ابن رشد : تلخيص الخطابة / ٥٢٤ - ٥٢٥

(٢) الحاتمي : الرسالة الموضحة / ٧١

الذى قبح لانه جعل للرجل حافرا ولاحافر له ، وإنما يصف ضيفا أضافه فلما
رقد الولدان عمد إلى البكر فأخذه وهرب به ، فجعل يمر به أى يستخرج ما عنده
بساقه وقدمه ، فجعل الشاعر قدم الرجل حافراً بينما الحافر للحيوان . ومثل ذلك
قول الحطيئة :

قروا جارك العيمان لما جفوته وقص عن برد الشراب مشافره

فجعل للرجل مشافر وإنما له شفتان ، والمشافر للإبل . ومثله قول الآخر :

سامنعا أو سوف أجعل أمرها إلى ملك أظلافه لم تشق

فجعل للملك ظلفا موضع الظفر ولم يكفه هذا بل قال لم تشق (١) . ويطبق
الحاتمي هذه النظرة الجامدة إلى الاستعارة على شعر المتنبي — فى المقابلة الشهيرة
التي دارت بينهما — ويعيب عليه قوله :

شرف ينطح النجوم بقرنــــــــــــــــيه وعز يقلقل الأجبالا

لانه جعل لشرف الرجل قرنين ، وهذه — وإن كانت استعارة — فإنها
(استعارة خبيثة جارية مجرى المعازلة . . . والمعاظلة المذمومة أخس الاستعارة
كما قال أوس بن حجر :

وذا ت هدم عار نواشرها تصمت بالماء تولبا جدعا

فجعل للمرأة تولبا ، والتولب ولد حمار ، كما جعلت أنت — يقصد المتنبي —
للشرف قرنين . وهذا من أبعد الاستعارات وأشدّها مباينة لمذاهب حذاق
الشعراء (٢) .

(١) الحاتمي : الرسالة الموضحة / ٧١-٧٢ وحلية المحاضر / ٣٤٠-٣٤٣

(٢) الحاتمي : الرسالة الموضحة / ٩١

وجلى أن موضع الاستهجان، في كل تلك الأمثلة، إنما يرتد إلى إحساس الحاتمي
بعبث الشعراء بالحدود المستقرة بين الأشياء وإخلالهم بالعلاقات المتعارف عليها،
بما جعلهم يخلطون بين الإنسان والحيوان ، أو بين المعنوي المجرد والمادى المحسوس
مثلاً فعل المتنبى . وذلك كله — في الواقع — لا يفترق كثيراً عما قدمه قدامة ،
بل إن قدامة ذكر نفس الأمثلة التي يذكرها الحاتمي . لقد عد صاحب نقد الشعر
قول أوس :

و ذات هدم عار نواشرها تصمت بالماء تولبا جدعا

وغيره من بيتي الخطيئة ومزرد داخلا فيما أسماه بالمعاظلة . والمعاظلة
مصطلح يشير إلى التداخل وبشي باختلاط الحدود بين الأشياء ، وهو — بهذا
المعنى — يمكن أن يطلق على الاستعارات الرديئة التي تخطئ بين حدود الإنسان
وحدود الحيوان ، مما يسميه قدامة — أيضا — بفاحش الاستعارة ، ويقول عنه
(إن ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه)^(١) .

ورغم أننا نضع الآمدى — عادة — في الجانب المقابل لقدامة ، وتحدث
عنه باعتباره ممثلاً للذوق الصائب والنظرة المنهجية السليمة ، في مقابل قدامة المنطقي
الذى يتهم بفساد الذوق والنزعة الشكلية الجامدة^(٢) ، رغم ذلك كله فإن نظرة
الآمدى العملية إلى الاستعارة ، وتحليله لاستعارات أبي تمام بوجه خاص ، لا يجعله
يفترق افتراقاً جذرياً عن قدامة إن كليهما ينتهى إلى نفس الموقف من الاستعارة لكن
من خلال مسالك متمايزة ، أما قدامة فإنه أقام نظره إلى الاستعارة على أساس

(١) قدامة : نقد الشعر / ١٠٣ وانظر المرزبانى : المرشح / ٦٣-٦٤

(٢) راجع محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب / ٦٢ ، ٦٧ ، ٩٤ ، ٩٦

منطقي ، ونظر إليها من خلال معايير المنطقية فيما يتعلق بحسن التقسيم وإنعدام التناقض ، وأفاد في ذلك كله من كتاب المقولات لأرسطو ، ومن حديثه — في فن الشعر — عن التناقض الشعري وكيفية معالجته . وأما الآمدى فقد أقام نظره إلى الاستعارة على أساس لغوي ممكن ، وأفاد في ذلك من مفاهيم المدرسة البصرية التي ينتمى إليها بحكم تلمذته على أبي الحسن الأنخفش .

ونظرة الآمدى إلى اللغة نظرة جامدة تلخص في أن اللغة تعكس بدقة وأمانة الظواهر والأشياء والمفاهيم ، دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة في توجيه الفكر الإنساني ذاته . اللغة — عند الآمدى — جماع لألفاظ معدودة عينت عند العرب للأشياء ، لتحضر بها هذه الأشياء في العقول عند الإشارة إليها . وتعين الألفاظ للأشياء على هذا النحو يعني أن وظيفتها هي إستحضار الشيء المقصود في أذهان المخاطبين عند إطلاقه وإرساله من الفم . ومن ثم يمكن أن يسمى الشيء الذي وضع له اللفظ معنى ، أى موضع العناية والقصد . إلا أن الألفاظ تنقسم إلى قسمين ، فهي باعتبار الأوضاع الأصلية والإشارة المباشرة تسمى حقائق ، وباعتبار الأوضاع التبعية والإشارة بغير المباشرة تسمى مجازات ، وعلى هذا الأساس فإن المتكلم إما أن يستخدم اللغة استخداماً حقيقياً ، وإما أن يستخدمها استخداماً مجازياً ، إلا أنه يفضل في الأدب الاستخدام المجازي ، لأنه ينطوي على التحسين وإحداث خصوصية في المعنى ، لا يحدثها الاستخدام الحقيقي .

وسواء أكان الشاعر يعالج لغته في ظل هذا الاستخدام أو ذاك فإن عليه أن يخضع لمجموعة من القواعد الخاصة بكل منها ، فالاستخدام الحقيقي قاعدته الأولى أن تستخدم الألفاظ فيما وضعت له بدقة ، فلا تشير إلا إلى المدلول الحقيقي المفرد الذي عينت له . أى أن اللغة ينبغي أن تكون ذات وظيفة إشارية محضة ، بحيث يكون للكلمة فيها معنى واحد قائم بذاته ، يتحكم في استخدامها وفي

الغرض من النطق بها ، دون أن يوضع في الاعتبار الفاعلية الخاصة للسياق في تحديد معنى الكلمة . وقد تحدد ذلك المعنى الفردي الثابت للكلمة من خلال نظام عرفي حدده الممارسة اللغوية للعرب الأقباح الذين شهد لهم بالنقاء اللغوي ، أما الاستخدام المجازي — وهو الانتقال بين الدلالات الثابتة — فعلى الشاعر أن يجعل الانتقال بين الدلالات والمعاني ظاهراً واضحاً ، يفهمه السامع بسهولة عن طريق القرينة المحددة ، أو العلاقة المناسبة التي تربط بين المعاني ، وإلا وقع الشاعر في الخطأ . أى أن الشاعر — وغير الشاعر — ليس حراً حرية كاملة في هذا الاستخدام المجازي . إن عليه أن يرتبط بنوع خاص من العلاقات حددها له أسلافه من قبل ، وأى خروج على هذه العلاقات المجازية المحددة سلفاً ، لا يعد خروجاً على التقاليد والنظام اللغوي لحسب ، بل يعد خروجاً على قواعد العقل وعناصر الواقع الثابتة أيضاً .

ولقد كان الآمدى متوافقاً مع اتجاه المدرسة البصرية فيما يتصل بإدخال اللغة بكاملها في قوالب عقلية ومنطقية تأبى الشذوذ والانحراف ، وترفض كل ما لا يبرره التفسير العقلي ، ولا تقبل إلا الأصول المتعارف عليها عند الجميع . ومن الطبيعي أن ينتهى الآمدى — في ظل هذه النظرة — إلى رفض القياس على الشاذ في اللغة بوجه عام ، والمجاز بوجه خاص ، لأنه (إذا اعتمدت العرب الشيء ضرورة لم يكن ذاك متأخر)^(١) ، وما يصدر عن العرب على سبيل النادرة أو السهو لا يمكن أن يسوغه متأخر (٢) ، أو يجعله أصلاً يحتذى عليه أو يستكثر منه (٣) . (وما ينبغي للتأخر أن يحتذى إلا الجيد المختار لسعة مجاله

(١) الآمدى : الموازنة ٥٢٤/١

(٢) المرجع السابق ٥٢٣/١

(٣) المرجع السابق ٢٥٩/١

بوكثرة أمثله (١). ولا يمكن أن يسمح للشاعر أن يضع الكلمات في غير ما وضعت له في العرف اللغوي الشائع لدى العرب الأقباح . وأى تغيير في دلالات الكلمات يمكن أن تفرضه تجربة القصيدة، أمر لا يمكن أن يرد على ذهن الآمدى، وما كان يمكن له — في ظل هذا الفهم — أن يفترض أن طريقة تفكير الشاعر وحالاته الذهنية ، يمكن أن تفرض عليه استخداما خاصا للغة، من حيث الدلالة والتركيب . لقد عجز عن أن يرى أن للغة الشعر منطقها الخاص الذى يجعلها تتمايز عن لغة النثر أو العلم مثلا ، ومن ثم وحد ما بين لغة الشعر ولغة ما عداها من ضروب الكلام ، وتعامل مع الجميع بمقياس واحد مؤداه أنه (ينبغي أن ينتهى فى اللغة الى حيث انتهوا ولا يتعدى إلى غيره ، فإن اللغة لا يقاس عليها) (٢) .

وعندما يأخذ الآمدى فى تطبيق نظريته تلك على أبى تمام فلا بد أن نسمع أمثال هذه الأحكام : (هذا الذى وضعه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب) (٣) و (هذا ليس على طريقة العرب ولا مذاهبيهم) (٤) . (وقد أغراه الله بوضع الألفاظ فى غير موضعها) (٥) . (حمل المعنى على لفظ لا يليق به ولا يؤدي النأدية الصحيحة عنه) (٦) . وهذه كلها أحكام تتبع دائما من حقيقة

(١) الآمدى : الموازنة ١٧/١

(٢) المرجع السابق ٢١٦/١ وراجع — فى مناقشة هذا المبدأ — محمد مندور :

النقد المنهجى / ١٢٢ — ١٢٥

(٣) المرجع السابق ١٤٣/١

(٤) المرجع السابق ٤٩٥/١

(٥) المرجع السابق ٢٢٧/١

(٦) المرجع السابق ٢٣٤/١

مواحدة، مؤداها أنه لا ينبغي للشاعر أن يخرج على العرف اللغوي الصارم المتعارف عليه عند الجمهور . ولا يلمح الآمدى ذلك التناقض - الذى يمكن أن يتهم به - بين قوله إنه لا يحظر على الشاعر الإبداع فى مستغرب المعانى ومستطرفها وقوله (وإذا اعتمد الشاعر الإبداع فن سبيله ألا يخرج على سنن القوم) (١) .

إن الآمدى ينظر إلى الحرية التى ينبغى أن تتاح للشاعر نظرة تنطوى على شيء غير قليل من سوء الظن والريبة . إنه أميل إلى الالتزام بما هو موجود وواقع ، أما خروج الشاعر على العرف والتقاليد فإنه مغامرة خطيرة ، لا يمكن أن تكون محمودة العواقب ، أما المألوف والمعروف والشائع والواضح فهى صوى على طريق ممد يسلكه الشاعر آمنا ، تظله وتبارك خطوه فيه ، طريقة العرب ومذاهب العرب وعمود الشعر القديم . والآمدى فى ذلك كله تلميذ مخلص للغويين وخاصة المبرد ، وبين الرجلين لحة وثيقة ، فأستاذ الآمدى - أبو الحسن الاخفش - تلميذ تلميذ مباشرة على المبرد ، وإذا أدركنا أن المبرد كان يلبح على الوضوح وقرب المأخذ وإصابة الحقيقة وصحة المعنى وجزالة الألفاظ (٢) ، وأنه كان يتحمس للبحر ويعجب به ، إذا أدركنا ذلك تكشفنا لنا أثار التلمذة . وأدركنا طبيعة المثل الفنية والذوق اللغوي الذى نضجت من خلاله نظرة الآمدى إلى اللغة الشعرية .

ولا بد أن تسمى مثل هذه النظرة فهم الاستعارة ، وتنظر إلى ما يمكن أن يحدث فيها من تفاعل فى الدلالة وإعادة لتشكيل عناصر الواقع نظرة مستريية ، خاصة أن مبدأ المعنى الثابت أو الدلالة النابتة المعترف بها والى تساوى فى ثباتها الرموز الجبرية مبدأ لا يمكن أن يقيم استعارة أصيلة . ناهيك أن الأفكار

(١) الآمدى : الموازنة ١/٤٩٥

(٢) راجع المبرد : الكامل ١/٢٨ - ٣٠ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ،

١٥٩/٣ - ١٦٠

الخاصة بوضوح الدلالة وسهولة الانتقال من معنى إلى آخر، والمناسبة والمشابهة والخضوع لتقاليد جاهزة هي بمثابة حدود صارمة للمجاز، لا يمكن أن تطبق بسهولة على أبي تمام شاعراً، لأن أبا تمام عبث بكثير من التصورات الاثيرة لدى اللغويين. لقد كانت استماراته فخا يوقع اللغويين في شراك عدم الفهم - وهو أمر جعل الصولي يسخر منهم سخرية مريرة (١) - فإذا خرجوا منه أرقهم اضطراب الدلالة واستخدام الكلمات في غير ما وضعت له، واستشعروا نوحها من الغرابة لم يألّفوها في الشعر القديم، مما دفعهم إلى القول بأن أبا تمام (شاعر عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارة البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ والإحالة) (٢).

والآمدى تلميذ مخلص للغويين، لا يستطيع أن يرى أبعد مما يرون، فهو يتمثل وجهة نظرهم، ويستشعر نفس حساسيتهم إزاء التجوز اللافت في الدلالة، ويطالب مثلهم بضرورة الصحة اللغوية والوضوح. وليس الشعر - عنده - إلا قرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسى البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف. وتلك هي طريقة الأوائل، ومذهب العرب، الذين يقدرّون جودة السبك وقرب المأني. فإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة - مثل أبي تمام - عد حكماً أو فيلسوفاً أو أى شيء آخر، لكنه لن يكون شاعراً، لأنه خرج على طريقة العرب وعلى مذاهبهم (٣).

(١) الصولي : أخبار أبي تمام / ٢٨

(٢) الآمدى : الموازنة ١ / ٢٣

(٣) المرجع السابق : ٤٠٠ / ١ - ٤٠٢ و ٤١٦

واستعارات أبي تمام - في ضوء هذا التصور العام - استعارات غريبة لا تخضع
للتقاليد ، ولا تتوافق مع ذلك العرف اللغوي المأثور . والدليل العملي على ذلك
نقول أبي تمام :

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت في أنه برد

فهذه استعارة رديئة تنبع ردايتها من مخالفتها العرف اللغوي المفترض
والذي لا ينبغي أن تخرج الاستعارات عن حدوده . (والخطأ في البيت ظاهر
لأن ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقّة ، وإنما
يوصف بالعظم والرجحان والثقل والزانة ونحو ذلك . . . ومثل هذا كثير في
أشعارهم . . . وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم ، ويعلم أن الشعراء إليه
يقصدون وإياه يعتمدون . . . ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ (١١) . وما
يقال عن الاستعارة السابقة يقال عن بيت أبي تمام :

أجدر بحمرة لوعة اطفئوها بالدمع أن تزداد طول وقود

فها - أيضا - خالف أبو تمام التقاليد اللغوية ، وتجاوز الحدود اللغوية
المباحة في المجاز ، ولا بأس - إذن - من القول بأن البيت كله (خلاف ما عليه
العرب وضد ما يعرف من معانيها لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفيء الغليل
ويبرد حرارة الحزن ، ويزيل شدة الوجد ويعقب الراحة . . . وهو كثير في
أشعارهم ، مما عدل به أحد منهم عن هذا المعنى ، وكذلك المتأخرون على هذا
السبيل سلكوا ، وأبو تمام من بينهم قد ذكر هذا المعنى في شعره متبعاً لمذهب
الناس . . . فلو اقتصر على هذا المعنى الذي جرت العادة به في وصف الدمع لكان
المذهب الصحيح المستقيم ، ولكنه استعمل الإغراب فخرج إلى ما لا يعرف في

(١١) الأمدى : الموازنة ١/١٣٩ - ١٤٢ وانظر ١/٥٣٥.

كلام العرب ولا مذاهب سائر الأمم (١) . وعندما يقول أبو تمام :
 وليست ديات من دماء هرقتها حراما ولكن من دماء القصاص
 فلا بد أن يعلق الآمدى قائلا (وحسبه بهذا خطأ وجهلا وتخليطاً ، وخروجاً
 عن العادات في المجازات والاستعارات) (٢) .
 وكان اللجوء إلى نظام لغوى صارم متعارف عليه هو دعامة الآمدى
 - أيضا - في رفض ما يتبدى في استعارات أبي تمام من تجسيم للمعنوى وتشخيص
 للمجرد . إنه يواجه أمثال هذه الاستعارات :

يا دهر قوم أخدعك فقد أضججت هذا الأنا من خرقك

● ● ●

تروح علينا كل يوم وتغدى خطوط كأن الدهر منها يصرع

● ● ●

أنزله الأيام عن ظهرها من بعد إثبات رجله في الركاب

ويؤرقه ما فيها من تشخيص للدهر والأيام ، ويقول إن الغرب كانت تستعير
 المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله ، وأمثال
 هذه الاستعارات لا تجرى على السنن العربى المفترض ، فلا مناسبة أو مقارنة أو
 مشابهة بين أطرافها المكونة لها ، على نحو ما نجد في الاستعارات المختارة من
 الشعر القديم . وبدى أن هذا الخروج على ذلك النظام اللغوى المفترض ،
 أدى بأبي تمام إلى مثل هذه الشناعة والقباحة والهجانة والبعد عن الصواب
 العقلى (٣) ، وهل يعقل أن يصرع الدهر أو يكون له أخدع ، أو يصبح للأيام ظهر
 وركاب ، وهل يعقل أن يكون للين وصل ، أو للبطل مشى ، كما في قول أبي تمام :

(١) الآمدى : الموازنة ١٩٩/١ - ٢٠٠ وانظر ٢٣٥/١

(٢) المرجع السابق ٢٤١/١

(٣) المرجع السابق ٢٤٠/١ - ٢٥٠

جارى اليه البين وصلى خريدة ماشت إليه المطل مشى الاكبد

(فيا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل اللغة العربية: خبرونا كيف يجارى البين وصلها ، وكيف تماثى هي مطلها ، ألا تسمعون ، ألا تضحكون ١٤) (١) .

إن الخروج هنا على ذلك النظام اللغوى المفترض وتقاليده المجازية الثابتة إنما هو خروج على قواعد العقل نفسه ، والمظهر العملى لذلك الخروج هو ما يبدو فى استعارات أبى تمام هذه من خلع الحياة الإنسانية على المجردات ومن تجسيد المعنويات على هذا النحو اللامعقول . أما عندما يقول أبو تمام :

فضربت الشتاء فى أخدعيه ضربة غادرته عوداً ركوبا

فإن درجة اللامعقولة تقل هنا شيئاً ما ، لأن أبا تمام قال « ضربة غادرته عوداً ركوبا » وذلك لأن العود المسن من الإبل يضرب على صفحتى عنقه فيذل ، ومن ثم اقتربت الاستعارة من الصواب قليلاً ، لأن التشابه اتضح بعض الشيء . وبانت المناسبة نوعاً ما ، وصارت الاستعارة قريبة هوائياً هو مألوف ومعتاد (٢) . ولو قال أنصار أبى تمام للآمدى إن أبا تمام ليس بدعة فى مثل هذا النوع من الاستعارات الذى يعيبه عليه ، وإن فى الشعر القديم استعارات شبيهة باستعارات أبى تمام من حيث طريقة تجسيدها للمعنوى أو كيفية تشخيصها للمجرد ، مثل (٣) :

تيممن يا فوخ الدجى فصدعته وجوز الفلا صدع السيوف القواطع

أو قول تأبط شرا :

نحز رقابهم حتى نزعنا وأنف الموت منخره رثيم

(١) الآمدى : الموازنة ٢٦٤/١

(٢) المرجع السابق ٢٥٢/١

(٣) راجع الصولى : أخبار أبى تمام ٣٢/٣٣ - ٢٤٧ - ٢٤٨

أو قول أحد شعراء عبد القيس :

ولما رأيت الدهر وعراً سيّله وأبدى لنا ظهراً أجب مسلماً
ومعرفة حصاء غير مفاضة عليه ولونا ذا عثانين أجدعا
وجبة قرد كالشراك ضئيلة وصعر خديه وأنفا مجدعا

هناك يقول الآمدى إن أمثال هذه الاستعارات جاءت على سبيل التملّح والهزل والسهو ، وهى — بعد — قليلة فى كلامهم ونادرة^(١) ، والبادر والقليل (ليس بما يعتمد ويعمل أصلاً يحتذى عليه ويستكثر منه)^(٢) ، أما الذى ينبغى أن يحتذى فهو الجيد (لسعة مجاله وكثرة أمثله)^(٣) ، وكما لا يقاس فى اللغة على الشاذ والنادر والضعيف ، كذلك الاستعارة والمجاز لا ينبغى أن يقاس فيها إلا على الجيد والعام والمألوف . وهذا مبدأ لغوى مكنى عند البصريين من أساتذة الآمدى فى اللغة .

الآمدى - إذن - ناقد يناقش الاستعارة على أساس لغوى محض ، ويتفهمها من خلال فهم جامد للغة الشعرية ، فهو لا يقدر حرية الشاعر فى تعامله مع اللغة ، ولا يقدر ما فى الاستعارة نفسها من تفاعل وتداخل فى الدلالات . ولا بد أن يلحّ الآمدى على محدودية التعبير الاستعارى وضرورة خضوعه للتقاليد اللغوية والعرف المجازى المأثور ، ويقول (وليس كل شئ يحمل على المجاز)^(٤) أو إن المجاز . . . له صورة معروفة وألفاظ معتادة ، لا يتجاوزها فى النطق إلى

(١) الآمدى : الموازنة ٢٥٩/١

(٢) المرجع السابق ٢٥٩/١ وانظر ٢٤٤/١ ، ٢٦١ ، ٢٥٩ ، ٥٢٣ ، ٥٢٤

(٣) المرجع السابق ٤١٧/١

(٤) المرجع السابق ٥٢٣/١

ما سواها (١)، أو أن (للاستعارة حدا تصلح فيه فإذا جاوزته فسدت وقبحت) (٢) ولو سألنا الآمدى عن حدود الاستعارة ، أو صور المجاز المعروفة ، لردنا إلى ما استجاده اللغويون من قبله ، ونقله عنهم ابن المعتز في كتابه البديع ، خاصة ما استشعروا إزاءه وضوح الدلالة وظهور غلاقة المشابهة المفترضة بين الطرفين .

ولا تفرق نظرة الآمدى إلى المجاز والاستعارة — في جوهرها — عن نظرة قدامة . صحيح أن الآمدى أطال الوقوف أمام الاستعارة بينما لم يتأن قدامة إزاءها، لكن حديث قدامة عن المشابهة وتلمسه لها في الاستعارات القليلة التي ذكرها، لا يفرق كثيراً عن حديث الآمدى أو عن سعيه الدائم وراء المشابهة والمشاكلة والمناسبة في الاستعارة . بل إن ما يقوله قدامة عن التناقض لا يفرق — في جوهره — عندما يطبق على الاستعارة عما يقوله الآمدى من أن (الاستعارة لاتستعمل إلا فيما يليق بالمعاني ، ولا تكون المعاني به متضادة متنافية ، ولهذا حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد) (٣) . وجلى أن الحديث عن التضاد والتنافي والحدود والخطأ يردنا فوراً إلى مصطلحات قدامة الأثيرية وما يكمن خلفها من تصورات ومفاهيم .

ورغم كل ما يقال عن ثقافة قدامة المنطقية ، وكتابته في صناعة الجدل ، أو تفسيره للمقالة الأولى من « السماع الطبيعي » لأرسطو ، رغم ذلك كله فقد كان قدامة قليلاً ثعلب والمبرد ، وكان يستشعر نفس الحساسية التي استشعرها الآمدى

(١) الآمدى : الموازنة ١/١٨٨

(٢) المرجع السابق ١/٢٥٩

(٣) المرجع السابق ١/٢٤٢

— بعده — إزاء أى تغير أو خروج على النظام اللغوى المفترض (١) ، بل كان قدامة يستشعر نفس ما كان يستشعره بعض اللغويين من نفور إزاء أشعار المحدثين (٢) . وإذا كان الآمدى أكثر حدة وأكثر إلحاحا وتفصيلا فى الجانب اللغوى ، فإن ذلك يرجع إلى أنه كان يوازن بين شاعر التزم بعمود الشعر وتقاليد العرب وآخر افترض فيه الخروج على عمود الشعر والتقاليد ، وهى موازنة لم تكن على بال قدامة الذى كان يريد أن يؤصل « علما ، لنقد الشعر وتمييز جيده من رديئه .

* * *

— ٥ —

ابن طباطبا والحامى وقدامة والآمدى نماذج متنوعة ، تكشف عن اتفاق أربعة من نقاد القرن الرابع فيما يتصل بطبيعة النظرة إلى الاستعارة . إن التكوين

(١) راجع قدامة : نقد الشعر / ١٢٦ — ١٢٨ ، وانظر - بوجه خاص - مناقشة قدامة لكلمه « ضرير » فى بيت الشاعر :
لإعلاج ثمانية وشيخ كبير السن ذى بصر ضرير
وقارنها بمناقشة الآمدى (الموازنة ٢١٦/١) لكلمه « الجاهد » فى قول
أبى تمام :

فأفزع إلى ذخر الشئون وعذبه فالدمع يذهب بعض جهد الجاهد
(٢) يقول قدامة : نقد الشعر / ٨٣ (فقد يجوز أن يكون حسن جيد غير طريف ولا غريب ، وطريف غريب غير حسن ولا جيد . . وأما غريب وطريف لم يسبق إليه وهو قبيح بارد فله الدنيا ، مثل أشعار قوم من المحدثين سبقوا إلى البرد فيها) .

الثقافي لهؤلاء النقاد الأربعة مختلف ، ومطامعهم التي حاولوا تحقيقها متميزة ، ولكن نظرتهم إلى الاستعارة — في جوهرها — نظرة واحدة ، والاختلاف الذي يقوم بينهم في التعامل معها إنما هو تنوع داخل إطار وحدة شاملة . ولعل هذا يكشف لنا عن أن ما يمكن أن نفترضه من وجود فوارق حادة بين بيئات البلاغيين والنقاد إنما يقتصر على بعض التفاصيل الجزئية فحسب ، دون أن ينسحب على التصورات الكلية أو المواقف الشاملة من العمل الشعري . إن هؤلاء الأربعة يصدرون عن موقف جذري واحد ، قد تختلف مسالكهم في الوصول إليه ، وقد تتنوع طرائقهم في التعبير عنه ، وتتفاوت قدراتهم على تعليقه وتبريره ، ولكن ثمة رباطا أساسيا يربط بينهم . هذا الرباط يتصل بطبيعة النظرة إلى الشعر باعتباره صنعة تعتمد على العقل أكثر مما تعتمد على العاطفة ، وتستجيب للمقتضيات الخارجية دون أن يكون وراءها بواعث داخلية ، وتربط الشاعر ربطا واضحا بالواقع والعرف والتقاليد ، دون أن تضع في اعتبارها قدراته الخلاقة التي تمارس جانبا من فعاليتها من خلال التعبير الاستعاري . والمظهر العملي لذلك كله هو ما استهجنه قدامة والخاتمي من استعارة صفات الحيوان للإنسان ، وما استنكره ابن طباطبا من توحيد الشاعر أو تفاعله مع كائنات الحياة من حوله ، وما استشعره قدامة من ريبة إزاء استعارات امرئ القيس وغيره ، وما شنه الأمدى — أخيرا — من هجوم على أبي تمام لأنه استخدم الكلمات في غير ما وضعت له وخالف ما تعارف عليه العرب في المجاز واللغة . كل هذا يكشف عن نزعة متأصلة تربط الشعر بالصنعة ، وتشده إلى ما هو متعارف عليه ، ولا تتعاطف مع فاعلية الخيال الشعري إلا إذا كانت مقيدة بقواعد العقل ومعايير الفهم الثاقب ، ومحافضة على علاقات الواقع الخارجي وتناسب أجزائه . ولا شك أن مثل هذه النزعة ترفض الجنوح في التعبير الاستعاري ، وتستهجن البعد في الاستعارة ، وتستنكف أن تبني

استعارة على أخرى ، خاصة إذا أدى هذا البناء إلى الغموض والخلط بين حدود الألفاظ والمسميات .

ولن نجد هذه النظرة إلى الاستعارة عند ابن طباطبا وقدامة والحامى والآمدى فحسب ، بل نجدها عند غير هؤلاء من بلاغي القرن الرابع ونقاده أمثال الرماني والخطابي ، وأبي الحسن الجرجاني ، والعسكري ، بل نجد هذه النظرة تستمر وتسود القرن الخامس ، يؤمن بها ابن رشيق وابن سنان ، ويصدر عنها الباقلاني والمرزوقي ، والشريف الرضى ، والمرضى . ولم يحاول واحد من هؤلاء أن يناقش مناقشة جدية ما خلفه رجال القرن الرابع . إنه عبد القاهر الجرجاني وحده الذى يمثل الاستثناء لهذا الحكم .

إن عبد القاهر — بحق — لم يقبل كل ما خلفه السابقون ، بل حاول أن يناقش ويوازن ويرفض ، ويقيم — بذلك كله — تصورا للاستعارة أنضج من تصورات كثير من سابقيه ، وأكثر منها استادا إلى أسس ومبادئ نظرية واضحة محددة . لقد واجه نظرات سابقيه المتفاوتة والمتباينة ، وحاول أن يوازن بينها ويقيم منها تصورا متاسقا ، يجمع الأصول المتعارف عليها عند الجميع ، ويرجعها إلى عللها وأسبابها التى لم تشغل سابقيه مثلما شغلته ، ثم ينظر — من خلال هذه الأصول — إلى الجوانب الثانوية والفروع ، محاولا أن يقوّمها ويطورها فى ضوء تصور عام متسق ، لا يمكن لتأمله إلا أن يعجب به ، حتى لو رفض كل ما يقوم عليه هذا التصور من أسس ومبادئ .

من هنا كان عبد القاهر يرى أن الاستعارة لا يمكن أن تعالج علاجاً هينا أو عجولا ، إذ أنها — مع التشبيه والتثيل — أصل كبير تتفرع منه كل محاسن الكلام ، وتدور حوله جهات المعانى وأقطارها^(١) ، (وفى الاستعارة — بعد —

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٦

من جهة القوانين والاصول شغل للفكر ومذهب للقول وخفايا ولطائف تبرز
من حجبها بالرفق والتدرج واللفظ والتأني (١). ولقد دفعه ذلك كله إلى التأني
إزاء الاستعارة - مثلما فعل مع غيرها - ومحاولة تأمل أصولها وقوانينها ، وأن
يفيد - في تأمل هذه الأصول والقوانين - من جهود من سبقه من المتكلمين ،
ومن التراث اليوناني والارسطي بوجه خاص . ولقد ساعده على الإفادة من
أرسطو، أن التراث اليوناني نفسه قد أصبح متاحاً ومشروحاً، بشكل أفضل وأوضح
بما كان عليه أيام قدامة ، في الثلث الأول من القرن الرابع . وهذا كله يحتم أن
نقف وقفة متأنية إزاء ما أنجزه عبد القاهر وأضافه بالنسبة لمبحث الاستعارة .

• • •

— ٦ —

يتحدد موضوع الاستعارة - عند عبد القاهر - في أنك تثبت بها معنى لا يعرفه
السامع من اللفظ ولكن يعرفه من معناه . بيان ذلك أنك عندما تقول : رأيت
أسداً ، - في مقام الحديث عن رجل - فإن سامعك لابد أن يعرف أن غرضك هو
أن تثبت للرجل الذي تتحدث عنه أنه مساو للأسد في شجاعته وجراته والسامع
عندما عقل هذا المعنى فإنه لم يعقله من لفظ «أسد» نفسه ولكن من معناه الضمني
الذي يحدده وضعه الخاص داخل سياق بعينه . هذا الوضع الخاص للفظ هو الذي
جعل السامع يفهم ويعي أنه لا معنى لجعل الرجل أسداً، مع العلم بأنه رجل، إلا أنك
أردت أنه بلغ من شدة مشابهته للأسد ومساواته إياه مبلغاً يتوهم معه أنه أسد
بالحقيقة . وإذا كان الأمر كذلك فإن الاستعارة ليست مجرد نقل للفظ «أسد»
عما وضع له في اللغة ، كما ذهب الرماني وأبو الحسن الجرجاني والعسكري

(١) المرجع السابق / ٨٠

في القرن الرابع ، إذ أن مثل هذا التعريف لا يوضح الهدف الحقيقي من الاستعارة عند عبد القاهر ، وهو المبالغة القائمة على الادعاء ، فضلا عن أن مثل هذا التعريف يخلط بين الاستعارة وما سمي - بعد عبد القاهر - بالمجاز المرسل ، الذي لا يقصد به المبالغة ولا يقوم على المشابهة ، وإنما هو محض علاقة لنسبة بين طرفين ، أطلقت من عقول المشابهة .

الاستعارة — عند عبد القاهر — طريقة من طرق الإثبات عمادها الإدعاء فأنت في قولك « رأيت أسدا » تدعى في الرجل أنه ليس برجل وإنما هو أسد ، ومرادك بذلك أن تثبت للرجل صفات الأسد ، وتدعى أنه بلغ في شجاعته مبلغ الأسود^(١) . وبديهي أنك لم تطلق لاسم الأسد على الرجل إلا بعد أن أعرتة معنى الاسدية وأدخلته في جنس الأسود ، وهذا هو الاعاء . وبديهي — أيضا — أنك لم تفعل ذلك لأن الرجل قد صار أسدا بالفعل ، لأنه لا معنى لجعل الرجل أسدا مع العلم بأنه رجل ، إلا أنك أردت أنه بلغ من شدة مشابهيته للأسد ومساواته إياه مبلغا لا يمكن معه إلا أن يكون مفرط الشجاعة ، وهذا هو الإثبات . وإذا كان الأمر كذلك فأنت لم تنقل الاسم — هنا — عما وضع له ، لأن النقل يعني — ضمنا — أنك استبعدت المعنى الأصلي تماما ولم تجعله في حسابك وهذا ما لا يحدث في الاستعارة ، لأن إرادتك النقل تظل دائما على ذكر منك ، فكيف يمكن أن تكون ناقلًا للاسم عن معناه وقاصدا معناه في نفس الوقت ؟ هذه إستحالة منطقية ، لا يحلها — في رأي عبد القاهر — إلا أن تستبعد فكرة النقل من مفهوم الإستعارة ، وتؤكد فكرة الإدعاء^(٢) .

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٢٨١

(٢) المرجع السابق / ٢٨٢ — ٢٨٣ .

وإذا كان الأمر كذلك فإن الإستعارة ليست نقل اسم عن شيء إلى آخر وإنما هي إدعاء معنى الاسم لشيء (ولو كانت الاستعارة نقلاً ، وكان قولنا رأيت أسداً ، بمعنى رأيت شيئاً بالأسد ولم يكن ادعاء أنه أسد بالحقيقة لكن محالاً أن يقال ليس هو بإنسان ولكنه أسد ، أو هو أسد في صورة إنسان ، كما أنه محال أن يقال ليس هو بإنسان ولكنه شبيه بأسد في صورة إنسان)^(١) . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن ثمة استعارات لا يتصور فيها تقدير النقل البتة ، فعندما يقول الحماسي — مثلاً — :

إذا هزه في عظم قرن تهلت نواجذ أفواه المنايا الضواحك

(فإنه لما جعل المنايا تضحك جعل لها الأفواه والنواجذ التي يكون الضحك فيها ... فأنت الآن لا تستطيع أن تزعم في بيت الحماسي أنه استعار لفظ النواجذ ولفظ الأفواه ، لأن ذلك يوجب المحال ، وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبهه بالنواجذ و شيء قد شبهه بالأفواه ، فليس إلا أن تقول : إنه لما ادعى أن المنايا تسر وتستبشر إذا هز السيف ، وجعلها لسرورها بذلك تضحك ، أراد أن يبالغ في الأمر فجعلها في صورة من يضحك ، حتى تبدو نواجذ من شدة السرور . فقد تبين من غير وجه أن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم عن الشيء ، لا نقل الاسم عن الشيء ، وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء ، علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة ونقل لها عما وضعت له ، كلام قد تسامحوا فيه ، لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له بل مقراً عليه)^(٢) .

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٢٨٤

(٢) المرجع السابق / ٢٨٢

ومؤدى هذا الجدل أن الاستعارة ليست من قبيل التداخل بين الأشياء أو الخلط بين العوالم ، إنها محض ادعاء بأن هذا هو ذاك ، لكنه — مع ذلك — يظل مستقلاً ومتمايزاً عنه ، لأن المسألة كلها ادعاء فى ادعاء . وبديهي أن مثل هذا الفهم للاستعارة لا يفترق — فى جوهره — عن النظرات السابقة على عبد القاهر فى القرن الرابع ، أو المعاصرة له فى القرن الخامس ، لأنه سواء أكانت الاستعارة تقلاً أم ادعاء فإن جوهرها واحد ، والتميز بين طرفيها ثابت لا يهتز . ومن هنا كان عبد القاهر — مثل سابقه — يلح على ضرورة التناسب والمطابقة بين الطرفين ، وضرورة النقلة السهلة من الاستعارة نفسها إلى حقيقتها وأصل معناها الذى يفترض أنها نبتت منه . ولا يخامر عبد القاهر أدنى شك فى أن الاستعارة إنما هى من قبيل الترجمة الحسنة للمعنى ، وإنما لا تغير المعنى على الإطلاق ، إنما طريقة من طرائق إثبات المعنى وتأكيده ، وادعاء أن هذا قد أصبح ذاك دون أن يكون كذلك بالفعل . ولا يجوز بخاطر عبد القاهر أن المعنى الذى نحصله من الاستعارة ليس هو المعنى الأصلى المزعوم ، وإنما هو معنى جديد نبت من تفاعل كلا الطرفين اللذين يكونان الاستعارة .

من المؤكد أننا — فى كل استعارة أصيلة — لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه . إن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئاً من معناه الأصلى ويكتسب معنى جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر ، داخل سياق الاستعارة الذى يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعرى أو الأدبى . وعلى هذا الأساس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقى ومعنى مجازى هو ترجمة للأول ، بل نحن — فى الحقيقة — إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذى وضعت فيه . وبهذا الفهم لا تصبح الاستعارة من قبيل النقل أو التعليق أو الادعاء وإنما تصبح — لو أخذنا أبسط أشكالها فيما يقول ريتشاردز —

(عبارة عن فكرتين لشيتين مختلفين تعملان معا خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين ، ويكون معناها - أى الاستعارة - محصلة لتفاعلهما) (١) .

ولكن مثل هذا الفهم لن يكون - فى نظو عبد القاهر - إلا ضربا من العبث ، لأنه يحل مبدأ التمايز بين الأشياء ، ويعبث بالنسب المنطقية المفترضة بين العناصر والمسميات . ومفهوم الادعاء نفسه - فضلا عن ربط الاستعارة بالإثبات - إنما هو من أثر الثقافة المنطقية والكلامية التى كان على عبد القاهر أن يتزود بها باعتبارها من الأشاعره . ويبدو أن الرجل تأثر تأثرا شديدا بما قاله الفلاسفة من أن الشعر قسم من أقسام المنطق ، وإن القول الشعرى من قبيل القضايا والاقيسة المنطقية الخادعة ، ولعل هذا هو السبب القريب الذى جعله يتعامل مع الشعر - فى أحيان كثيرة - على أنه قياس منطقي ، يقوم على نوع من المخادعة يقصد بها إثبات صفة من الصفات ، يريد الشاعر إلحاقها بالموضوع أو الشيء الذى يتحدث عنه .

كان عبد القاهر - فى ضوء مثل هذا الفهم لشعر - يتحدث عن التشبيه والاستعارة والكناية باعتبارها من أوجه الدلالة على الغرض . و « أوجه الدلالة على الغرض » مصطلح يعنى عند عبد القاهر أن تذكر ما يستدل به على ما تريد إثباته للغرض أو الموضوع الذى تتحدث فيه (٢) . وإذا كان الأمر أمر إثبات واستدلال فإنه من الطبيعى أن ينظر عبد القاهر إلى التشبيه على أنه قياس ، فيقول (التشبيه قياس ، والقياس يجرى فيما تعيه القنوب وتدركه العقول وتستفتى فيه الأفهام والأذهان لا الاسماع والآذان) (٣) . ويتجلى المظهر العملى لذلك الفهم

(١) Richards, The Philosophy of Rhetoric, P. 93

(٢) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٣١٢

٢ ارجع السابق / ٢٠

في أنك اذا قلت في شيء د هو كخافية الغراب ، - مثلا - (فقد أردت أن تثبت سوادا زائدا على ما يعهد في جنسه ، وأن تصحح زيادة هي مجهولة له ، واذا لم يكن هنا ما يزيد على خافية الغراب في السواد فليت شعري ما الذي تريده من قياسه على غيره) (١) . وبمثل هذا الفهم لا بد أن يكون التشبيه هو (أن تثبت لهذا معنى من معاني ذاك أو حكما من أحكامه ، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد ، وللحجة حكم النور في أنك تفصل بها بين الحق والباطل كما يفصل بالنور بين الأشياء) (٢) وما يقال عن التشبيه يقال عن الكناية لأننا - في رأى عبد القاهر - ثبت فيها الصفة بإثبات دليلها ونوجبها - أى الصفة - بما هو شاهد في وجودها (٣) . والاستعارة مثل التشبيه تماما من حيث الخصائص المنطقية . لأن التشبيه (كالأصل في الاستعارة وهي شبيهة بالفرع له أو صورة مقتضبة من صورته) (٤) . ومعنى ذلك أن الاستعارة طريقة في الإثبات شأنها - في ذلك - شأن التشبيه سواء بسواء ، وهي - إن افرقت عنه - لا تفرق إلا في كيفية الإثبات ودرجة الادعاء . إنك عندما تقول د لقيت أسدا ، فهذه استعارة لأنك أنزلت زيدا منزلة الأسد بأمر قد ثبت له ، ومن ثم لا تحتاج إلى إثبات ، أما إذا قلت د زيد أسد ، أو د زيد هو الأسد ، أو د إن لقيته لقيت به الأسد فهذه أنواع من التشبيه البليغ لأنك أخرجت كلامك عن زيد مخرج ما يحتاج إلى إثبات وتفسير بعكس القول الأول (٥) . أى أن الفارق بين التشبيه البليغ والاستعارة

(١) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ٢٠٢

(٢) المرجع السابق / ٧٨ - ٧٩

(٣) عبد القاهر: دلائل الإعجاز / ٤٥ ، ٤٩

(٤) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ٢٨

(٥) عبد القاهر: دلائل الإعجاز / ٤٦ وأسرار البلاغة / ٣٠١ - ٣٠٣

لأنما هو فارق في درجة الإثبات ليس غير . وعلى هذا الأساس يمكن أن نضع درجات للإثبات في أسفلها التشبيه وفي أعلاها الاستعارة، تبعا لشدة الإثبات وقدرة الشاعر على تحقيقه . ويظل التشبيه شأنه شأن الاستعارة عملية قياس منطقي تستهدف الإثبات المعنى .

وطالما أن عبد القاهر يفكر في التشبيه والاستعارة على هذا النحو، وبمصطلحات منطقية وكلامية، فن الطبيعي أن تكون الاستعارة نوعا من أنواع الادعاء - المنطقي والكلامي . في التشبيه أنت تصنع نوعا من القياس يقوم على المماثلة والمثابة، ولكنك في الاستعارة تتجاوز تلك المماثلة والمثابة بعد أن تضم طرفي الاستعارة معا وتستبدل ثانيهما بأولهما . في التشبيه يظل هذا غير ذلك وإن كان يشبهه، وفي التمثيل تظل هذه الحالة شبيهة بتلك وإن كانت غيرها، أما في الاستعارة فأنت تحاول إلغاء هذه المغايرة والمخالفة، وتدعى أن هذا قد أصبح عين ذاك، ومن ثم تقيمه مقامه، فإذا قلت «لقيت أسدا» فأنت - في النهاية - (تضع اللفظ بحيث يخيل أن معك نفس الأسد كي تقوى أمر المشابة وتشدده) (١) .

وعلى هذا الأساس فنحن لانطلق لفظ الاستعارة على المشبه إلا بعد ادعاء دخوله في جنس المشبه به وبعد أن تتحول من الصيغة المنطقية « هذا مثل ذاك » إلى صيغة « هو هو » (٢)، وهو تحول يبرر المزية التي تحتلها الاستعارة من الوجهة المنطقية الخالصة، وكما يقول عبد القاهر « إنك إذا قلت رأيت أسدا كنت قد تلطفت لما أردت إثباته له من فرط الشجاعة، حتى جعلتها كالشيء الذي يجب له الثبوت والحصول، وكالامر الذي نصب له دليل يقطع بوجوده، وذلك أنه إذا

(١) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ٢٢٣

(٢) المرجع السابق / ٢٣١ - ٢٢٢ ودلائل الإعجاز / ٢٨٦

كان أسدا فواجب أن تكون له تلك الشجاعة العظيمة ، وكالمستحيل أو المنتح
أن يعرى عنها ، وإذا صرحت بالتشبيه فقلت : رأيت رجلا كالأسد ، كنت قد
أثبتها لإثبات الشيء . يترجح بين أن يكون وبين أن لا يكون ، ولم يكن من
حديث الوجوب في شيء (١) .

وإذا كان الأمر كذلك ، وكانت الاستعارة ادعاء وإثباتا فإنه لا يمكن أن
تكون مزيتها في المثلث دون الإثبات (واعلم أنه قد يهجن في نفس الإنسان
شيء يظن من أجله أنه ينبغي أن يكون الحكم في المزية التي تحدث بالاستعارة
أنها تحدث في المثلث دون الإثبات ، وذلك أن نقول : إنا إذا نظرنا إلى الاستعارة
وجدناها إنما كانت أبلغ من أجل أنها تدل على قوة الشبه وأنه قد تنهى إلى أن
صار المشبه لا يتميز عن المشبه به في المعنى الذي من أجله شبه به ، وإذا كان كذلك
كانت المزية الحادثة بها ، حادثة في الشبه ، وإذا كانت حادثة في الشبه كانت في
المثلث دون الإثبات ، والجواب عن ذلك أن يقال : إن الاستعارة - لعمرى -
نقتضى قوة الشبه وكونه بحيث لا يتميز المشبه عن المشبه به ، ولكن ليس ذاك
سبب المزية ، وذلك لأنه لو كان ذلك سبب المزية لكان ينبغي - إذا جئت به
صريحا فقلت : رأيت رجلا مساويا للأسد في الشجاعة ، وبحيث لولا صورته
لظنت أنك رأيت أسدا ، وما شاكل ذلك من ضروب المبالغة - أن تجد
لكلامك المزية التي تجدها لقولك رأيت أسدا ، وليس يخفى على عاقل أن ذلك
لا يكون (٢) .

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٥٠ وقارن بابن الزمكاني : التبيان / ٣٨

والسكاكي : المفتاح / ١٩٥

(٢) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٢٩١

مثل هذا التصور يقدم حلاً موقفاً — على المستوى المنطقي — لمشكلة الصدق والكذب في الاستعارة . إننا لو قلنا إن المزية الحادثة في الاستعارة تحدث في المذهب كانت الاستعارة كاذبة ، لأنه لا صحة لقولنا « قابلت أسدا » لو قصدنا بذلك أن الرجل قد صار أسدا بالفعل . ولكن إذا قلنا إن الاستعارة في الإثبات كان معنى ذلك أن الاستعارة ليست من قبيل الأقوال الكاذبة ، وإنما هي من قبيل الأقوال الصادقة ، والدليل على ذلك (أن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة ، وإنما يعتمد إلى إثبات شبه هناك فلا يكون منجره على خلاف خبره)^(١) . وبذلك تصبح الاستعارة — على المستوى المنطقي — صادقة وليست كاذبة . وكيف يمكن أن توصف الاستعارة بالكذب وهي كثيرة الورد في القرآن الكريم كقوله تعالى « واشتعل الرأس شيباً » ولا شبهة أنه ليس المعنى في الآية إثبات الاشتعال ظاهراً ، وإنما المراد إثبات شبهه فحسب . إن القول بالكاذب هو ما يثبت فيه القائل أمراً غير ثابت أصلاً ، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويربها ما لا ترى . وليست الاستعارة من هذا القبيل . إن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله (وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدعى دعوى لها سنخ في العقل)^(٢) . وإذا كان الأمر كذلك فإن شبهة الكذب التي تلحق الاستعارة من اقترانها لدى بعض المناطقة بالتخييل ، واعتبارها شكلاً من أشكال القياس الكاذب ، لا بد أن تسقط لأن فاعلية الاستعارة قرينة الإثبات فحسب ، فضلاً عن أنها ادعاء بالشبيه لا بالنقيض .

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة ٢٥٢

(٢) المرجع السابق / ٢٥٣ وقارن بالسكاكي : المفتاح / ٢٧٦ ، والرازي :

خبايا الإيجاز / ٤٧

وإذا تجاوزنا هذا المجال المنطقي الخالص ودخلنا في المجال الكلامي لم يعد هناك ما يبرر حساسية أهل الظاهر من التأويل المجازي للقرآن الكريم، وتوهمهم أن المجاز — والاستعارة أهم أقسامه — إنما هو من قبيل القول الكاذب الذي ينبغي أن ينزه القرآن الكريم عنه . وهذا فهم لا أساس له عند عبد القاهر لأن الاستعارة — تبعاً للتصور السابق — لا تغير المعنى أو تعدله ، وإنما تغير طريقة تقديمه وإثباته، وتجعله آتق وأشد تأثيراً مما لو قدم عازياً دون ثوب الاستعارة أو كسائها. إن الاستعارة من «العارية»، وحالتها من المعنى حال الثوب يعاره الرجل. فيتغير مظهره الخارجي ، ويكتسى مهابة أو جمالا أو قبحا ، لكن ذلك كله من قبيل الأعراض الطارئة التي لن تدوم إلا بدوام مدة الإعارة. وكما أنك لا تستطيع أن تخلع الرجل من السوق وتغير من جوهره عندما تخلع عليه ثياب الملوك وتلبسه زيهم، إذ يظل الملوك ملوكا والسوق سوقة رغم الأزياء الأردنية، كذلك المعنى محال أن يتغير في ذاته عندما يكتسى ثياب الاستعارة أو يتبدى في حللها^(١). وعلى هذا الأساس فلا بد أن تكون المزية التي تراها لقولك «رأيت أسداً» على قولك «رأيت رجلاً لا يتميز عن الأسد في شجاعته وجراته» ليست في أنك أفدت بالقول الأول زيادة في مساواة الرجل بالأسد، بل في أنك أفدت تأكيداً وتشديداً وقوة في إثباتك له هذه المساواة (فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى وحقيقته ، بل في إيجابه والحكم به)^(٢) .

قد يستنكر ذوقنا المعاصر مثل هذا الفهم للاستعارة، وقد نرى أن عبد القاهر أساء فهم طبيعتها ، ولم يستطع الاقتراب من جوهرها الخلاق على النحو الذي

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٣٠٠ - ٣٠١

(٢) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٤٩

تصوره ، وقد نقول إنه خاطبها بشيء غير قليل من مباحث المنطق وعلم الكلام ولكن ذلك كله لن يمنعنا من أن نلاحظ — على الأقل — أن تصور الاستعارة أنضج من تصورات سابقه وأكثر اتساقاً ، بغض النظر عن اختلافنا معه . ومن المهم — هنا — أن نلاحظ أن نضج تصور عبد القاهر للاستعارة قد مكّنه من أن يرد لها شيئاً غير قليل من قيمتها التي تجاهلها سابقوه ، فضلاً عن أنه قد استطاع أن يوضح بعض جوانب من الاستعارة لم يوضحها واحد — فيما أعلم — من سابقيه الذين بحثوها .

أما من حيث قيمة الاستعارة ، فقد انتهى عبد القاهر إلى عدّها أعلى مقاماً من التشبيه ، فهي — من ناحية — أكثر تحقيقاً لعملية الادعاء ، وأكثر قدرة على إثبات المعنى المطلوب (وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها ولا روفق لها ما لم تزنها ، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها) (١) . والاستعارة — من ناحية أخرى — أكثر اختصاراً وإيجازاً من التشبيه ، إذ أنها (صورة مقتضبة من صورته) (٢) . ومن هذا الجانب في الاستعارة تأتي خاصيتها الأساسية التي يسميها المعاصرون بالتكثيف ، والتي يعدها عبد القاهر عنوان مناقب الاستعارة لأنها (تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجنّي من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر) (٣) .

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٤١

(٢) المرجع السابق / ٢٨

(٣) المرجع السابق / ٤١

وهذه نظرة إلى الاستعارة تختلف عما في القرن الرابع عند ابن طباطبا والحاتمي وقدامة وأبي الحسن الجرجاني ، فإثارة التشبيه عند هؤلاء واضح ، أما قدامة فقد عده غرضاً أساسياً من أغراض الشعر ، وأما أبو الحسن الجرجاني فقد جعله أصلاً من أصول عمود الشعر في حين عد الاستعارة نافلة من النوافل يمكن الاستغناء عنها ، وأما ابن طباطبا فقد تجاهلها وخص التشبيه بكثير من عنايته وإثارة .

وتفضيل عبد القاهر الاستعارة على التشبيه أمر يذكّرنا بأرسطو ، وأغلب الظن أن عبد القاهر قد تأثر خطي المعلم الأول في هذا التفضيل ، وأفاد من شراحه العرب . إن أرسطو يرى أن ثمة farkاً بين الاستعارة والتشبيه (عندما يقول الشاعر عن أخيلوس « وثب مثل الأسد » فإن ذلك تشبيه ، أما إذا قال « وثب الأسد » كان ذلك استعارة ، إذ غير الشاعر معنى كلمة الأسد وأطلقها على أخيلوس من أجل اشتراكهما في صفة واحدة هي الشجاعة)^(١) . ثم يقول أرسطو — في موضع آخر من الخطابة — (أما بالنسبة للتشبيه فإنه — كما قلنا من قبل — مثل الاستعارة ، لكنه يختلف عنها في زيادة كلمة ، ولذلك كان أقل منها جلباً للتمتعة ، لأنه لا يقول إن هذا هو ذاك ، حتى وإن كان العقل لا يقضي بذلك)^(٢) . ومعنى ذلك أن الاستعارة — في رأي أرسطو — تتميز عن التشبيه بأمرين . أما أولهما فيرجع إلى اختصارها وإيجازها^(٣) ، وأما ثانيهما فيرجع إلى تحقيقها لما يسميه عبد القاهر بالإدعاء .

(١) Aristotle, The Art of Rhetoric, P. 367.

(٢) Ibid, P. 397.

(٣) إيجاز الاستعارة مرتبط بمفهوم خاطيء ، ما زال سائداً ، مؤداه أن التشبيه أقدم من الاستعارة في الخبرة البشرية ، والعكس هو الأقرب إلى الصواب .

لقد وعى عبد القاهر هذه التفرقة الأرسطية بين التشبيه والاستعارة عن طريق اطلاعه على الترجمة القديمة للخطابة أو على شرح ابن سينا لها . أما عن الترجمة القديمة للخطابة فمن الواضح أن المترجم القديم قد وعى التفرقة الأرسطية بين الاستعارة والتشبيه . ورغم أن المترجم لم يكن يحسن التعبير عن المفاهيم الأرسطية ، ويعبر عنها بأسلوب مضطرب ، ورغم أنه كان يطلق على التشبيه اسم « المثال » وعلى الاستعارة اسم « التغيير » ، فإنه كان يدرك أن التشبيهات (أقل لذاذة لأنها تكون أطول . . . فلا تشوف لها النفس) (١) ، أما عن ابن سينا فقد وعى التفرقة الأرسطية جيدا ، وعبر عنها بأسلوب أكثر استواء وإبانة من المترجم ، فقال (والتشبيه يجرى مجرى الاستعارة ، إلا أن الاستعارة تجعل الشيء غيره ، والتشبيه يحكم عليه بأنه كغيره لا غيره نفسه ، كما قال القائل : إن أخيلوس وثب كالأسد) (٢) . ولن ننسى - في هذا المقام - أن المثال الذي يلوكه عبد القاهر كثيرا وهو « زيد أسد » لا يفترق عن مثال أرسطو إلا في أن الاسم الأعجمي « أخيلوس » قد تحول إلى اسم عربي خالص (٣) .

ويبدو أن معرفة عبد القاهر بالافكار الأرسطية في الاستعارة جعلته ينتهى إلى نتيجة ضمنية مؤداها أن الاستعارة والمجاز إنما عرف عام في جميع اللغات ، لا تفرد به اللغة العربية أو يستحق أن يكون موضع فخر لها دون غيرها . لقد توهم كثيرون ممن سبقوا عبد القاهر أن الاستعارة والمجاز موضع فخر خاص للغة العرب ، وذهبوا - متأثرين في ذلك بحماس الرد على

(١) عيد الرحمن بدوى : أرسطو طالس ، الخطابة / ٢١٣

(٢) ابن سينا : الخطابة / ٢١٢ وقارن بآبن رشد / تلخيص الخطابة / ٦٥٢

(٣) أنظر طه حسين : تمهيد في البيان العربى / ١٢ - ١٣

دعاوى الشعوية في القرن الثالث - إلى أن العجم لم تتسع في المجاز اتساع العرب، وقالوا إن كلام العرب وحى وإشارات واستعارات ومجازات ، ولهذا كان كلامهم - بالقياس إلى غيرهم - في المرتبة العليا من الفصاحة . (١) .

ولقد ذهب صاحب البرهان - في القرن الرابع - إلى القول بأن الاستعارة (إنما احتيج إليها في كلام العرب لأن ألفاظهم أكثر من معانيهم ، وليس هذا في لسان غير لسانهم) (٢) . وهذا قول جعل ابن رشيق - في القرن الخامس - يذهب إلى أن الاستعارة إنما هي من اتساعهم في الكلام إقتدارا ودالة ، وليس ضرورة ، لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم ، وليس ذلك في لغة أحد من الأمم غيرهم) (٣) . وهذا كله من قبيل الفخر الجاهل الذي لا يعرف حقائق اللغات بل لا يعرف كثيرا عن طبيعة الاستعارة . ولكن عبد القاهر لا يوافق على ذلك لقد علمه أرسطو أن للأمم الأخرى مجازاتها واستعاراتها التي قد لا تقل غزارة أو أصالة عن مجازات العرب واستعاراتها . ومن هنا قال عبد القاهر إن الاستعارة إنما هي من قبيل العرف اللغوي العام في جميع اللغات (فقولك : رأيت أسدا ، تريد وصف رجل بالشجاعة وتشبيهه بالأسد على المبالغة ، أمر يستوى فيه العربي والعجمي وتجده في كل جيل ، وتسمعه من كل قبيل ، كما أن قولنا ، زيد كالأسد ، على التصريح بالتشبيه كذلك ، فلا يمكن أن يدعى أنا

(١) راجع الجاحظ : الحيوان ٥ / ٣٢ وابن قتيبة . تأويل مشكل القرآن / ١٥ وابن فارس : الصحابي / ١٢ - ١٣ وأمالى المرتضى ١ / ٤ وابن رشيق : العمدة ١ / ٢٦٥ والزمخشري : الدر الدائر | ٩ .

(٢) ابن وهب : البرهان في وجوه البيان / ١٤٢

(٣) ابن رشيق : العمدة ١ / ٢٧٤

إذا إستعملنا هذا النحو من الاستعارة فقد عمدنا إلى طريقة في المعقولات لا يعرفها غير العرب أو لم تتفق لمن سواهم . . . فإذا ذكر المجاز وأريد أن يعد هذا النحو من الاستعارة فيه ، فالوجه أن يضاف إلى العقلاء جملة ، ولا تستعمل لفظة توهم أنه من عرف هذه اللغة وطرقها الخاصة بها (١) . ولا شك أن هذه نظرة أكثر نضجا ووعيا من كل ما ذهب إليه بعض رجال القرن الثالث أو الرابع أو الخامس أمثال الجاحظ ، وابن قتيبة ، أو ابن فارس ، أو ابن رشيق .

ولم يعد عبد القاهر النظر في قيمة الاستعارة وامتيازها على التشبيه فحسب بل إنه أعاد النظر - أيضا - في الأحكام المتصلة بقيمة بعض الاستعارات . لقد مكنه ربطه الاستعارة بالمبالغة (٢) ، من التمييز بين الاستعارات على أساس وظيفي واضح ، وبالتالي - من إعادة النظر فيما سمي قبله بفاحش الاستعارة . إن عبد القاهر يفرق بين نوعين من الاستعارة . ما يسميه بالاستعارة المفيدة ، وما يسميه بالاستعارة غير المفيدة . أما النوع الأول فهو الذى يحقق المبالغة ويقوم على الادعاء ، وأما الثانى فإنه مجرد تجاوزات لفظية عادية ، لا يقصد منها غاية ذات أهمية خاصة ، وإنما هى محض توسع فى أوضاع اللغة (كوضعهم للعضو الواحد أسامى كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان نحو وضع الشفة للإنسان والمشر للبعير والجحفة للفرس وما شأ كل ذلك من فروق ربما وجدت

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٣٢ - ٣٣

(٢) ربما كان من الأمانة أن نقول إن ربط الاستعارة بالمبالغة فكرة موجودة منذ القرن الرابع وخاصة عند الرماني ، وابن جنى الذى يقول (الاستعارة لا تكون إلا للمبالغة وإلا فهي حقيقة) (الممددة ١ / ٢٧٠) ولكن عبد القاهر أكد الفكرة ووسعها على نحو لم يفعله سابقوه .

في غير لغة العرب وربما لم توجد (١) . وهو يرى أنه كان لا ينبغي أن يضع هذا النوع في الاستعارة (ولكن رأيتهم قد خاطوه وعدوه معها فكرهت التشدد في الخلاف ، واعتدت به في الجملة ، ونبتت على ضعف أمره بأن سميت استعارة غير مفيدة) (٢) .

ويلاحظ عبد القاهر أن السابقين عليه قد خلطوا النوعين ولم يميزوا بينهما ، لأنهم لم يضعوا في اعتبارهم فكرة المبالغة التي تقوم عليها الاستعارة . لقد عد اللغويون الاستعارة في بيت مزرد :

فما رقد الولدان حتى رأيتهم على البكر يمر به بساق وحافر

من قبيل الخطأ اللغوي ، وقالوا إنه أراد أن يقول « بساق وقدم » ، فلما لم تطاوعه القافية وضع الحافر موضع القدم (٣) . وأطلق قدامة والخاتمي على مثل هذه الاستعاره صفات مثل « فاحش الاستعارة » ، أو « الاستعارة المستهجنة » . ولكن عبد القاهر لا يوافق على ذلك ، ولا ينظر إلى الاستعارة بمثل تلك النظرة

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٩

(٢) المرجع السابق / ٣٧٤

(٣) (قال الأصمعي : كلام العرب إنما هو مثال شبيه بالوحي ، لا سيما الشعر ، لأنه موضع اضطراب ، إذ كان على روى واحد ، ووزن لا بد من إقامته ، وكانت حروف بعضه أقل من حروف بعض عددا وأثقل وزنا ، فإذا لم يستقم للشاعر أن يضع الحرف موضعه لاختلاف الوزن ، ووضع مكانه ما يدل عليه ، مما يستقيم به بناؤه ، الذي ذهب إليه كقول مزرد :

فما رقد الولدان حتى رأيتهم على البكر يمر به بساق وحافر

فجعل للانسان حافرا ولا حافر له) . راجع الخاتمي : حلية المحاضرة / ١٣

الضيق التي ينظر بها قدامه والحائى . إنه يرى أن استبدال القدم بالحافر في البيت السابق يمكن أن يعد من قبيل الاستعارات المفيدة ، لأنه يؤكد المعنى ويثبتـه ويبالغ فيه ، وذلك أمر لا يمكن تقديره إلا بتقدير السياق الموضوعى الذى ورد فيه البيت (١) .

وإذا كان الاستعارة — عند عبد القاهر — نوعاً من من الادعاء يقوم على المشابهة فإن مثل ذلك الادعاء لا يتحقق — عادة — بطريقة واحدة بل تنوع مسالكه وتتفاوت درجاته ، وبالتالي تتفاوت درجات المشابهة والمناسبة التي تربط بين الطرفين في الاستعارة . أحيانا يقوم الإدعاء على مشابهة بسيطة مؤداها أن (١) قد صار (ب) مثل قولهم « قابلت أسداً في الحمام ، أو « رنت لنا ظبية ، وأحياناً أخرى يتجاوز الادعاء ذلك ويسرف في التوحيد بين (١) و (ب) ولا يكتفى بذلك بل يعمى في تدعيم صفات (ب) متناسياً أنها محض لفظة مستعارة كما يحدث في الاستعارة المرشحة — وهي تسمية متأخرة (٢) — ، وقد يتناسى الشاعر — وهو المدعى في هذه الحالة — (ب) أصلاً ويحذفها ويأتى بصفاتهما فحسب ، كما يحدث في الاستعارة المكنية ، التي لا يواجهنا فيها الاسم المستعار وإنما يواجهنا ما ينوب عنه ويشير ضمناً إليه ، أو يكون كناية عنه . مثل ذلك النوع

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٣٦

(٢) الاستعارة المرشحة هي الاستعارة التي يراعى فيها جانب المستعار ، ويوضع في مقابلها الاستعارة المجردة ، وهي التي يراعى فيها جانب المستعار له ، ويبدو أن الزمخشري هو صاحب هذه التسمية (راجع الكشف ٢١٩/٢ — ٢٢٠) على أن الذى أوضع الفارق بين الاثنين تماماً هو الفخر الرازى (راجع نهاية الإيجاز / ٩٢) وكلا الرجلين يعتمد اعتماداً أساسياً على عبد القاهر، بل إن كتاب الفخر الرازى ليس إلا تلخيصاً وتنظيماً لكتابه عبد القاهر الأسرار، والدلائل .

الآخر من الاستعارة أرق الآمدى — من قبل — وجعله يسرف في الهجوم على
أبي تمام ، وأصاب أبا الحسن الجرجاني بشيء غير قليل من الاضطراب مما جعله
ينتهى إلى موقف مشابه كل المشابهة لموقف الآمدى (١) . وفي القرن الخامس
تحدث ابن سنان (٢) وابن رشيق عن الاستعارة المكنية — وإن لم يعرفا اسمها —
بشء غير قليل من سوء الظن والريبة ، انتهى إلى استبعادها من مجال الاستعارة
الجيدة ، أما ابن رشيق فقد قال : إن من الشعراء من يخرج الاستعارة مخرج
التشبيه كما قال ذو الرمة :

أقامت به حتى ذوى العود والتوى وساق الثريا في ملأته الفجر

ومنهم من يستعير للشئ ما ليس منه ولا إليه كقول لييد :

وغداة ريح قد كشفت وقرة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

ثم يعلق على هذين القسمين قائلا : (وبعض المتعقبين يرى ما كان من نوع
بيت ذى الرمة ناقص الاستعارة إذ كان محمولا على التشبيه ، ويفضل عليه ما كان
من نوع بيت لييد . وهذا عندي خطأ لأنهم يستحسنون الاستعارة القرية ، وعلى
ذلك مضى جملة العلماء وبه أتت النصوص عنهم ، وإذا استعير للشئ ما يقرب
منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في شئ) (٣) .

هذا الاضطراب الذى وقع فيه الآمدى وأبو الحسن الجرجاني وابن رشيق

(١) راجع الجرجاني : الوساطة / ٤٢٩ ، ٤٣٣ .

(٢) ابن سنان : سر الفصاحة / ١١٠ ، ١١٣ — ١١٤ ، ١١٦ .

(٣) ابن رشيق : العمدة ٢٦٩/١ .

لإزاء الاستعارة المكنية كان له ما يبرره ، فمثل هذه الاستعارة تقوم — عادة — على نوع من «التشخيص»^(١) يصعب معالجته من خلال تلك العلاقة الضيقة المفترضة بين المستعار والمستعار له ، وإنما ينبغي أن يعالج من خلال مبدأ جوهرى يقدر طبيعة الفعالية الخاصة التى يمارسها الخيال الشعرى داخل القصيدة . وقد كان يمكن لعبد القاهر أن يعالج الاستعارات المكنية على أنها نوع من التشخيص الذى تحدث عنه أرسطو ، وكان يمكن أن يساعده على ذلك معرفته بشيء من أفكار أرسطو عن قدرة الاستعارة على بث الحياة فى الجوامد ، ألم يقل — متأثرا بشرح أرسطو — إن الاستعارة تجعل الجماد حيا ناطقا ، وترينا المعانى الخفية بادية جليلة^(٢) ، ولكن الحديث عن التشخيص لا يمكن أن يغرى عبد القاهر بالخوض فيه كثيرا لأنه متكلم أشعرى ، وهذه صفة تجعله يشعر أن الماضى فى التسليم بالتشخيص والإلحاح عليه قد انتهى إلى القول بالتشبيه والتجسيد وغيرها من

(١) يستخدم ، التشخيص ، مقابلا لكلمة (personification) وهى مصطلح يستخدم الإشارة إلى خلع صفات ما هو حى أو إنسانى - فى الأغلب المعتاد - على الأشياء المادية أو التصورات العقلية المجردة راجع :

Owen Thomas, Metaphor and Related Subjects, p.48.

ومن هذا التعريف المبسط نرى أن النقاد المحدثين يستعملون كلمة «تشخيص» وحدها للدلالة على عملية إضفاء الحياة أو الشكل الإنسانى على «المعنوى المجرد» ، والمادى الحى ، أو الجامد . والمصطلح - على أى حال - قد أصبح شبه مهجور من النقاد الجدد الذين يؤثرون - تبعاً لنظريتهم الخاصة فى الشعر - الاستعارة على التشبيه ، والرمز على التشخيص ، والأسطورة على التمثيل (Allegory) راجع : Norman Friedman, Imagery, p. 360.

(٢) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٤١

الأمور التي تتعارض مع أصل التوحيد عند الأشاعرة . ومن ثم كان على عبد القاهر
— لكي يفض الجدل الدائر حول الاستعارة المكنية ، ويقضى على الحساسية
الدينية التي يمكن أن تسببها — أن يسلك طريقا مغايرا لطريق التشخيص ،
ويلجأ — بدلا منه — على فكرة المشابهة بين طرفي الاستعارة ، ولكنه لا يعالجها من
خلال ذلك الفهم البسيط الذي عاجلها به سابقوه ، وإنما يحاول أن يوسع أساس
المشابهة نفسها ، ويسمح لها — ما دامت قائمة — بأن تظهر من خلال طرائق متباينة
ومتنوعة . ولعل أرسطو ساعده على ذلك أيضا بشكل غير مباشر ، لأن طريقة
المشابهة في الاستعارة المكنية يمكن أن تتشابه مع علاقات التناسب التي تقوم عليها
د الاستعارة بالمناسبة ، عند أرسطو (١) .

يقول عبد القاهر إن الاستعارة المفيدة يقع فيها الاسم — أو ما يقوم مقامه —
مستعارا على ضربين : (أحدهما أن تنقله عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت
معلوم فتجريه عليه ، وتجعله متناولاً له تناول الصفة — مثلاً — للموصوف .. والثاني
أن يؤخذ الاسم على حقيقة ، ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء . يشار إليه فيقال
وهذا هو المراد بالإسم والذي استعير له وجعل خليفة لاسمه الأصلي ونائباً منابه ،
ومثاله قول لبيد :

وغداة ربح قد كشفت وقرة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

ذلك أنه جمل للشمال يدا ، ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه ، يمكن أن

(١) فيما يتصل بالاستعارة بالمناسبة عند أرسطو راجع شكري عياد : كتاب
أرسطو طاليس في الشعر / ١١٦ - ١١٨ أما عن فهم الفارابي وابن سينا لذلك
النوع من الاستعارة فراجع عبد الرحمن بدوي : أرسطو طاليس : فن الشعر /

تجرى اليد عليه كإجراء الأسد والسيف على الرجل في قولك : انبرى لى أسد يزأر ، و : سللت سيفاً على العدو لا يفل ، ... لأن معك في هذا كله ذاتاً ينص عليها ، وترى مكانها في النفس إذا لم تجد ذكرها في اللفظ ، وليس لك شيء من ذلك في يدك ليبد ، بل ليس أكثر من أن تخيّل إلى نفسك أن الشمال في تصريف الغداة على حكم طبيعتها كالمدير المصرف لما زمامه بيده ومقادته في كفه ، وذلك كله لا يتعدى التخيل والوهم والتقدير في النفس ، من غير أن يكون هناك شيء يحس وذات تتحصل . ولا سبيل لك إلى أن تقول : كنى باليد عن كذا ، وأراد باليد هذا الشيء ، أو جعل للشيء الفلانى يداً كما تقول : كنى بالأسد عن زيد وعنى به زيدا وجعل زيدا أسداً ، وإنما غايتك التي لا مطلع وراءها أن تقول : أراد أن يثبت للشمال في الغداة تصرفاً كتصرف الإنسان في الشيء . يقلبه فاستعار لها اليد حتى يبالغ في تحقيق الشبه . وحكم الزمام في استعارته للغداة حكم اليد في استعارتها للشمال ، إذ ليس هناك مشار إليه يكون الزمام كناية عنه ، ولكنه وفّى المبالغة شرطها من الطرفين فجعل على الغداة زماماً ليكون أتم في إثباتها مصرفاً ، كما جعل للشمال يداً ليكون أبلغ في تصيرها مصرفاً (١) .

وإذن فالاستعارة - عند عبد القاهر - تثبت المعنى للمستعار له وتدعيه بطريقتين : الطريق الأول تضع فيه الاسم المستعار بدلاً من المستعار له مباشرة ، وتدعى أن هذا هو ذاك . وفي هذه الحالة تصبح المشابهة صريحة ، والنقطة بين الطرفين واضحة ميسرة ، وهذا هو النمط الذي توقف عنده اللغويون ومخلطه غير واحد من النقاد السابقين بالنمط الثاني (٢) . أما الطريق الثاني فإنه يقوم على أن الشاعر

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٤٢ - ٤٤ .

(٢) انظر : دلائل الإعجاز / ٤٥ - ٤٦ .

يشبه الشيء بغيره ثم يحذف المشبه ويكتفى عنه بصفاته (١) . أى أن التشبيه قائم
- في هذه الحالة - وإن كان مضمرا مكنيا . وإذا كان الأمر كذلك فإنه يتحتم علينا
كى نفهم هذا النوع من الاستعارة أن نرد ثانيها على أولها - كما يقول عبد القاهر -
حتى تتضح المناسبة وتظهر المشابهة ، ذلك لأننا إزاء نوع أكثر تعقيدا ، وتطلبا
للحذق والمهارة فى فهمه (ولأنما يترامى لك التشبيه بعد أن تحرق إليه سترا وتعمل
فيه تأملا وفكرا ، وبعد أن تغير الطريقة وتخرج عن الحد الأول فأنت
- كما ترى - تجد الشبه المنتزع هنا - إذا رجعت إلى الحقيقة ووضعت الاسم
المستعار فى موضعه الأصلي - لا يلقاك من المستعار نفسه بل بما يضاف
إليه) (٢) . وعلى هذا الأساس يخطئ الذين يتوقفون عند حدود القسم الأول
من الاستعارة متصورين أن كل اسم مستعار فلا بد أن يكون هناك شيء يمكن
الإشارة إليه ويتناوله فى حال المجاز كما يتناول مساء فى حال الحقيقة (٣) .
ويخطئ من يحصر مفهوم الاستعارة فى فكرة النقل لحسب ، إذ أنك لا تستطيع
أن تزعم أن لفظ اليد فى بيت لبيد :

وغداة ربيع قد كشفت وفرة إذا أصبحت بيد الشمال زمامها

(١) يجعل عبد القاهر الفرق بين نوعى الاستعارة الممكنية والتصريحية على
النحو التالى (إنك فى الأول تجعل للشيء الشيء ليس به ، وفى الثانية تجعل
للشيء الشيء له) (دلائل الإعجاز / ٤٦) . وقد تلقف المتأخرون هذا التعريف
الموجز وألحوا عليه إلحاحا واضحا . انظر - على سبيل المثال - الفخر الرازى :
نهاية الإيجاز / ٨٢ والسكاكى : مفتاح العلوم / ١٧٦ وابن الزملى : التبيان /
٤٦ - ٤٢ والحوارزمى : شروح سقط الزند / ٣٦٣ / ١

(٢) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٤٧

(٣) دلائل الإعجاز / ٢٨٣

قد تقل عن شيء إلى شيء ، وذلك أنه ليس المعنى على أنه شبه شيئا باليد
فيمكنك أن تزعم أنه تقل لفظ اليد إليه ، وإنما المعنى على أنه أراد أن يثبت للشمال
في تصريحها الغداة شبه الإنسان قد أخذ الشيء بيده يقلبه ويصرفه كيف يريد ،
فلما أثبت لها مثل فعل الإنسان باليد استعار لها اليد .

مثل هذا التصور الذي يطرحه عبد القاهر للاستعارة المكنية محل مشكلة ذات
جانين : جانب أدبي ، وجانب كلامي . أما الجانب الأدبي فإن عبد القاهر
بتوسيعه إطار علاقة المشابهة المفترضة بين طرفي الاستعارة ، يجعل مفهوم الاستعارة
نفسه أكثر طواعية لأن يحتوى داخله استعارات أبي تمام والمتنبي وغيرهما ، بمن
يلج على تشخيص الجامد وتجسيد المعنوي ، أو يخلع على الكائنات غير الإنسانية
حياة وخصالا إنسانية . بل إن هذا التصور لن يجعل أمثال تلك الاستعارات
في حكم الاستعارات الرديئة وإنما سيجعلها من قبيل الاستعارات الجيدة التي
يمكن أن تحتل مرتبة أعلى من مرتبة الاستعارة العادية أو التصريحية ، لأن هذه
الاستعارات – المكنية – تتطلب حذقا ومهارة لا تتطلبها الاستعارات
التصريحية وحدها . يقول عبد القاهر (وليس هذا الضرب من الاستعارة
بدون الضرب الأول في الإيجاب وصف الفصاحة للكلام بل هو أقوى منه في
اقتضاها ، والمحاسن التي تظهر به والصور التي تحدث للبعاني بسببه آتق وأعجب ،
وان أردت أن تزداد علما بالذي ذكرت لك من أمره فانظر إلى قوله :

سفته كف الليل أكووس الكرى

وذلك أنه ليس يخفى على عاقل أنه لم يرد أن يشبه شيئا بالكف ولا أراد
مذلك في الأكووس ، ولكن لما كان يقال : سكر الكرى وسكر النوم ، استعار
السكرى الأكووس كما استعار الآخر للكأس في قواه :

وقد سقى الثوم كأس النعسة السهر

ثم إنه لما كان الكرى يكون في الليل جعل الليل ساقيا ، ولما جعله ساقيا جعل له كفا ، إذ كان الساقى يتناول الكأس بالكف (١) .

ومن البديهي أن إدراك الاستعارة الممكنة يمكن أن يتم بطرائق أيسر بكثير من كل هذا العمل ، ولكن عبد القاهر الأشعرى الذى نضج فكريا في رحاب المتكلمين من المعتزلة والأشاعرة يفر دائما من فكرة التشخيص ، ويحاول باستمرار أن يجرد الاستعارات من صفاتها الحية ، ويختزلها في مجموعة من العلاقات المجردة التى تنفى عن الاستعارة حيويتها ، وتردها إلى ما يشبه أن يكون مجموعة من المعادلات الجبرية أو الأقيسة المنطقية ، التى تتوقف صحتها على صحة ترتيب هدماتها . وعلى هذا الأساس فمن حق الشاعر — عنده — أن ينتقل بين أى معنيين شاء ، بشرط أن يرتب اللفظ ترتيبا معينا ، تحصل عن طريقه الدلالة على الغرض ، ومن ثم تلخص بلاغة الاستعارة أو المجاز عموما فى (أن يكون المعنى الأول الذى يجعله دليلا على المعنى الثانى ووسيطاً بينك وبينه متمكنا فى دلالة فىشير إليه أين إشارة) (٢) ، أما إذا لم يتحقق ذلك فإن الاستعارة تقع فيما أسماه البلاغيون المتأخرون — استنادا إلى عبد القاهر — بالتعقيد المعنوى ، ويقصدون به ألا يكون انتقال الذهن من المعنى الأول الاستعارة أو غيرها إلى المعنى الثانى أو الأصلى ، الذى هو لازم المعنى الأول والمراد به ، ظاهرا مفهوما (٣) .

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٣٠٠ وقانون بابن الزملى كاني : التبيان /

١٠٦ ، ١٠٧ - ٨

(٢) دلائل الإعجاز / ١٧٧

(٣) القزوينى : الإيضاح ٧/١

ويقودنا ذلك إلى الجانب الكلامي من المشكلة . إن عبد القاهر بتحويله الاستعارة المكنية إلى علاقات مجردة على هذا النحو كان يحاول أن يتلافى الاضطراب الذي يقع فيه المفسرون إزاء بعض الاستعارات القرآنية ، وهو اضطراب جعل بعضهم ينتهي إلى القول بالتشبيه والتجسيد ، ويرجع السبب في ذلك — عند عبد القاهر — إلى أن أمثال هؤلاء المفسرين لم يضعوا في اعتبارهم تعدد العلاقة وتمايزها في الاستعارة المكنية . ومن هنا يقول (واعلم أن إغفال هذا الأصل الذي عرفتكم — من أن الاستعارة تكون على هذا الوجه الثاني كما تكون على الأول — مما يدعو إلى مثل هذا التعمق ، فإنه نفسه قد يصير سببا إلى أن يقع قوم في التشبيه ، وذلك أنهم إذا وضعوا في أنفسهم أن كل اسم مستعار فلا بد من أن يكون هناك شيء يمكن الإشارة إليه ، ويتناولونه في حال المجاز كما يتناول مسماه في حال الحقيقة ، ثم نظروا نحو قوله تعالى «ولتصنع على عيني» و «واصنع الفلك بأعيننا» فلما لم يجدوا للفظ العين ما يتناول على حد تناول النور — مثلا — للهدى والبيان ، ارتبكوا في الشك وحاموا حول الظاهر ، وحملوا أنفسهم على لزومه ، حتى يفضي بهم إلى الضلال البعيد وارتكاب ما يقدح في التوحيد . ونعوذ بالله من الخذلان (١) .

وطالما أن عبد القاهر يسلّم بإمكانية اتخاذ المشابهة أكثر من شكل وأكثر من طريقة ، فإنه لا بد أن يسلّم بشيء آخر ، وهو إمكانية بناء استعارة على أخرى والجمع بين عدة استعارات في وقت واحد ، إذ لا خطر من ذلك طالما أن مبدأ المشابهة نفسه قائم يربط بين الأطراف . وإذا كان ابن سنان يرفض بناء استعارة

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٤٧

على أخرى خفية الوقوع في الغموض (١٣) ، فإن عبد القاهر لا يتخفى قلبك بله
— على العكس — إنه يرحب به طالما لم يكن قرين التعقيد (١٤) ، وطالما أن ناظم
هذه الاستعارات يحافظ على مبدأ المشابهة ولا ينحل بمبدأ التناسب بين الاطراف.
وإذا كان ابن سنان قد عد بيت امرئ القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلنكل

داخليا فيما أسماه بالاستعارات المتوسطة، لما فيه من بناء استعارة على أخرى (١٥) ،
فإن عبد القاهر يرى أن مثل ذلك البيت أفضل من غيره لأنه (لما هو أصل في شرف
الاستعارة أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات، قصدا إلى أن يلحق الشكل
بالشكل ، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد ، مثاله قول امرئ القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلنكل

لما جعل الليل صلبا قد تمطى به ، ثنى ذلك فجعل له أعجازا قد أردف بها الصلب ،
وثلث فجعل له كلنكلا قد ناء به ، فاستعرض له جملة أركان الشخص ، وراعى ما يراه
الناظر من سواده إذا نظر قدامه وإذا نظر خلفه ، وإذا رفع البصر ومنده في
عرض الجو (١٦) ولا شك أن إيثار عبد القاهر لمثل هذه الاستعارة نتيجة ترتبت
على تمييزه بين ما أطلق عليه - بعده - الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية
وتفضيله الثانية على الأولى .

(١) ابن سنان : سر القصاحة / ١١٠

(٢) يقول عبد القاهر : (اعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك

التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا) دلائل الإعجاز / ٢٩٣

(٣) ابن سنان : سر القصاحة / ١١٢ - ١١٣

(٤) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٥٤

ولقد تلقف ابن الأثير - فيما يبدو - استحسان عبد القاهر للجمع بين عدة استعارات معا وبناء بعضها على بعض ، بل إن ابن الأثير أعاد - من خلال هذا الاستحسان - النظر فيما قاله ابن سنان عن بناء استعارة على أخرى غيرها (١). وأساس دفاع ابن الأثير عن مثل هذا النوع من الاستعارة هو نفسه ما يسلّم به عبد القاهر ، إذ لا خشية عند كليهما من الاستعارات المركبة طالما أن مبدأ التناسب والمثابرة قائم لا يهتز ، فلا فرق بين أن يوجد ذلك في استعاره واحد ، أو في استعارة بنيت على أخرى. إلا أن ابن الأثير يعبر، عما أشار إليه عبد القاهر بطريقة ضمنية، من خلال عبارات مباشرة أكثر تحذلقا وادعاء، فيقول (ألا ترى أن المنطقي يقول في المقدمة والنتيجة: كل إنسان حيوان، وكل حيوان نام، فكل إنسان نام، وكذلك يقول المهندس في بعض الأشكال الهندسية: إذا كان خط د أ ب، مثل خط د ب ج، وخط د ب ج، مثل خط د ج د، فخط د أ ب، مثل خط د ج د،، وهكذا أقول أنا في الاستعارة: إذا كانت الاستعارة الأولى مناسبة، ثم بنى عليها استعارة ثانية، وكانت أيضا مناسبة، فالجميع متناسب، وهذا أمر يرهاني لا يتصور انكاره) (٢).

• • •

— ٧ —

إن أفكار عبد القاهر عن الاستعارة والادعاء، وربطه الاستعارة بالمبالغة،

(١) ابن الأثير: المثل السائر ١١٤/٢

(٢) المرجع السابق ١١٥ / ٢ / وقارن بابن أبي الأصبع: تحرير

التجوير / ٩٩ .

ومحاولاته التي ترتبت على تفضيل الاستعارة على التشبيه ، وإعادة النظر في خصوصية الاستعارة بالنسبة للغة العربية ، وتمييزه بين المفيد وغير المفيد من الاستعارة ، وفصله بين الاستعارة الممكنة والتصريحية ، وإشاراته الضمنية إلى الاستعارة المرشحة ، كل هذه الأفكار تمثل - على المستوى التاريخي الخالص - إنجازات هامة ولافتة ، بالنسبة لتطور مبحث الاستعارة في النقد العربي ، ولا شك في أن عبد القاهر أضاف ببعض هذه الأفكار - على مستوى التأصيل النقدي - إضافات لا يمكن تجاهلها حتى لو اختلفنا معه في أساسها النظري ، وأعني بذلك تمييزه - مثلاً - بين الاستعارة المفيدة وغير المفيدة ، وتفضيله الاستعارة على التشبيه من حيث القيمة .

قد يختلف الناقد المعاصر اختلافاً جذرياً مع عبد القاهر فيما يتصل بفهمه لماهية الاستعارة ووظائفها في العمل الشعري ، ولكنه لا يمكن إلا أن يتفق معه حول ضرورة التفرقة بين المفيد وغير المفيد من الاستعارة . على أساس وظيفي واضح . بل إن الناقد المعاصر يمكن أن يسلم مع عبد القاهر بأن النوع الثاني لا يستحق أن يسمى استعارة لأنه قد فقد دلالة ومغزاه وقيمته الفنية . لقد أصبح من المسلم به في النقد الحديث أن هناك فرقاً كبيراً بين ما يسمى بالاستعارة الميتة التي تملأ اللغة ويزدحم بها الحديث العادي ، وبين ما يمكن أن نسميه بالاستعارة الحية . ويتمثل الفارق بين النوعين في أن الاستعارة الميتة تكاد تختفى في ثنايا الكلام ، دون أن يكون لها أى تأثير أو فاعلية خاصة . وإذا كانت الاستعارة الحية تقدم للمتلقى علاقة متبادلة ، تقوم على التفاعل الدائم بين طرفين ، فإن الاستعارة الميتة تجمد فيها العلاقة وينعدم داخلها التفاعل ، ومن ثم تتوقف عن أى تعبير أو تأثير . ومن المؤكد أن كثيراً جداً من العبارات الجاهزة في اللغة إنما هي من هذا القبيل . نحن نقول : إن السفينة تحرت البحر ، وكل ما تؤديه الجملة من

معنى هو أن السفينة تتحرك ، وليس ثم محرات أو حرث ، لاشيء أمامنا إلا السفينة ، وبالتدريج تختفى حتى السفينة نفسها في فعلها ، وتحول الاستعارة إلى «إشارة» محضة ، تشير إلى المعنى التجريدي للتحرك فحسب ، دون أن تجعلنا نفكر في شيء آخر سواء ، أو تلفتا إلى شيء آخر سواء (١) . وعلى العكس من ذلك الاستعارة الحية التي تمثل العلاقة المتوتره بين أطراف متفاعلة ، وهي تظل كذلك مادامت تستمد حياتها من السياق ، ومادامت تقدم موضوعها — دوماً — من خلال منظور متجدد ، وتجعلنا ندركه من خلال انطباع جديد (٢) .

من المؤكد أن الأساس النظرى الذى تقوم عليه التفرقة بين النوعين السابقين من الاستعارة يختلف اختلافاً جذرياً عما هو عند عبد القاهر ، ولكن ثمة موضعاً للاتفاق مع ذلك وهو ضرورة التمييز بين النوعين ، وقيام هذا التمييز على أساس وظيفى واضح ، أما ماهية هذا الأساس الوظيفى فتظل موضع خلاف لا يمكن إنكاره .

ويمكن للناقد المعاصر أن يتفق مع عبد القاهر أيضاً فيما يتعلق بتفضيل الاستعارة على التشبيه . إن النقد المعاصر أميل ما يكون إلى تفضيل الاستعارة - الأصيله - على التشبيه من حيث القيمة الفنية ، وذلك لما يتحقق فى الاستعارة من تفاعل وتداخل فى الدلالة على نحو لا يحدث بنفس الثراء فى التشبيه ، ولما يظهر من قدرة الاستعارة على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية ، أو كما يقول ريتشاردز (إن العناصر اللازمة لاكتمال التجربة لا تكون دائماً موجودة على نحو طبعى ، ولذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر

(١) ما كليش : الشعر والتجربة / ٩٦ .

René Wellek & Austin Warren, Theory of Literature, (٢)
p. 185

خُطبة (١). ولعل هذا الفهم لطبيعة الاستعارة هو ما جعل باحثة معاصرة تذهب إلى أن الاستعارة تفرد دون التشبيه بقدرتها على الإشارة إلى عناصر خارج السياق الشعرى نفسه ، ومن ثم تصبح أكثر منه قدرة على الإيجاز ، وإثارة قدر أكبر من التدايعات في ذهن المتلقى . ويرتب على هذا الفهم نتيجة هامة مؤداها أن الاستعارة — بحكم طبيعتها تلك — أكثر فائدة من التشبيه ، فيما يتصل بالتعامل مع التجارب والظواهر التي لا يمكن أن تستوعبها اللغة العامة . والتي لا تتمكن من التعبير عنها (٢) . ومن المؤكد أن هذا الفهم لطبيعة الاستعارة يختلف اختلافا هائلا عن فهم عبد القاهر أو ما يطرحه من مبررات لتفضيل الاستعارة على التشبيه ، وهى مبررات تنحصر في تأكيد المبالغة وتحقيق الادعاء والإثبات . ولكن يبقى — رغم هذا الخلاف — الاتفاق على التفضيل ذاته ، والتماثل في التسليم بقدرة الاستعارة على الإيجاز ، وتقديم العديد من المعانى بالقليل من الألفاظ .

إن أفكار عبد القاهر عن الاستعارة بمثابة إنجازات هامة على المستوى التاريخى ، وبمئة إضافات لافتة على مستوى التأصيل النقدي كما أسلفنا . ولكن علينا أن نلاحظ أن ما أحدثه عبد القاهر بهذه الإنجازات وبهذه الإضافات لم يكن بمثابة الانقلاب الجذرى الذى يقبل المفاهيم الأساسية رأسا على عقب . إن عبد القاهر يتحرك من البداية حتى النهاية — فى بحثه للاستعارة — على أساس من الأصول القديمة التى يسلم بها الجميع منذ القرن الثالث ، والتى تبلورت خلال القرن الرابع بوجه خاص . وأعنى بهذه الأصول المسلمات التى تجعل الاستعارة

(١) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى / ٢١٠

(٢) Winifred Nowotny, The Language Poets Use, pp.59—60 (٢)

من قبيل المعرض الحسن لمعنى نثرى يمكن أن يقوم دونها ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى تجعل العلاقة بين طرفي الاستعارة محصورة في علاقة مقارنة أو استبدال ضيقة ، تقوم على المشابهة ، دون أن تنظر إلى الطرفين من خلال مبدأ يسلم بالتفاعل بين الدلالات ، وهى أخيراً تجعل حركة الشاعر في النقلة بين المعانى أو أطراف الاستعارة أشبه بالحركة المنطقية المقيدة والمحددة سلفاً . إن عبد القاهر يسلم بهذه الأصول التى تعارف عليها سابقوه كل التسليم ، وكل ما فعله هو أنه تأنى إزاء هذه الأصول وأطال تأملها ، وحاول تعميقها وتطويرها ، من خلال ما أتبع له من ثقافة نظرية ، تتصل بعلم الكلام والفلسفة ، ومن خلال ما أتبع له من خبرة عملية تتصل بتذوق الشعر والكلام البليغ بعامة ، والمعاناة فى فهمه وتمثل أسرارهِ ودلائله .

لقد قدم عبد القاهر مفهوماً متسقاً للاستعارة لا ينفى الأصول المتعارف عليها وإنما يؤكدُها ويدعمها بسند نظرى يغرى بالقبول ، وهذا ما حدث بالنسبة للتأخرين بعد عبد القاهر . لقد بهرهم الرجل بما أنجزه وأضافه ، فلم يحاولوا تعديل أفكاره تعديلاً جذرياً ، أو مناقشتها مناقشة جادة ، وإنما اكتفوا بالشرح والتوضيح والاستدراك الهين لبعض التفاصيل والمصطلحات . وذلك هو ما فعله الزمخشري والفخر الرازى فى القرن السادس ، والسكاكى وابن الزمكاني فى القرن السابع ، ويحيى بن حمزة العلوى فى القرن الثامن . ومن العسير أن تجد عند واحد من هؤلاء شيئاً متميزاً عما أنجزه عبد القاهر وأضافه بالنسبة لمبحث الاستعارة ، بل لعلك تجد — أحياناً — سوء فهم له وعدم إدراك للجوانب الإيجابية فى تفكيره . وكل ما تجده — سوى ذلك — شرح وتبويب ، خاصة عند الرازى وابن الزمكاني والسكاكى ، دفعهم إليه أن عبد القاهر لم يكن يحرص على الترتيب المنطقى لأفكاره بقدر ما كان يحرص على توضيح كل فكرة فى ذاتها حتى لو كانت فى غير موضعها . على أن أخطر ما صنعه عبد القاهر — فيما يتصل بتأثيره فى المتأخرين — أنه

قدم لهم الأسس التي بنوا عليها كثيرا من التصورات الضارة ، التي قصت تماما على البقية الباقية من حيوية البحث في الأنواع البلاغية للصورة . وأهم هذه الأسس وأخطرها فكرة الادعاء وما يتصل بها من جعل الاستعارة والتشبيه والكناية طرائق للإثبات .

لقد تقبل غير واحد من المتأخرين ممن تابعوا خطى عبد القاهر مفهومه عن صلة الاستعارة بالادعاء . ومن ثم عرّف الفخر الرازي الاستعارة بأنها (ذكر الشيء باسم غيره وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التشبيه) (١) . وذهب الخوارزمي إلى أنها (ادعاء معنى الحقيقة في الشيء) (٢) . وقال السكاكي إن الاستعارة (هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيادخول المشبه في جنس المشبه به ، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به) (٣) . وهذه كلها تعريفات تشي بتأثير عبد القاهر الحاد . ولكن أخطر من ذلك فكرة الإثبات التي ألح عليها عبد القاهر وفهم — من خلالها — الاستعارة والتشبيه والكناية والتمثيل ، وحولها من وسائل فنية ثرية إلى طرائق جامدة للإثبات . لقد أتت هذه الفكرة أكلها عند المتأخرين ، فذهب ابن الأثير إلى حد القول بأن المجاز (إنما كان ضرباً من القياس في حمل الشيء على ما يناسبه ويشاكله) (٤) . وقال إتنا (إذا حققنا النظر في الاستعارة والتشبيه وجدناهما أمراً قياسياً في حمل فرع على أصل لمناسبة بينهما وإن كانا يفرقان بحدتهما وحقيقتهما) (٥) ، ولم يتوزع

(١) الرازي : نهاية الإيجاز في دراية الإيجاز ٨٢/

(٢) الخوارزمي : شرح سقط الزند ١٧٦/١

(٣) السكاكي : مفتاح العلوم ١٧٤/

(٤) ابن الأثير : المثل السائر ٨٧/٢

(٥) المرجع السابق ٨٣/٢

ابن الزمלקاني عن أن يقول (واعلم أن الاستعارة فائدتها أن توجب حصول ما سبقت له إيجاباً ذاتياً يستحيل مع ما ذكرته أن يعرى عنها ، ألا ترى أن الأسد لذاته يجب أن يكون شجاعاً ولم ينشأ له ذلك بسبب ذات أخرى) (١) . وكل ذلك هين ، إذا قيس بما رتبته السكاكي على أفكار عبد القاهر عن الادعاء والإثبات .

لقد انتهى الأمر بالسكاكي إلى تخصيص مبحث كامل في الاستدلال ذيّل به الحديث عن المعاني والبيان ، وبسط فيه أنواع القضايا ، وتحدث عن الاستدلال الذي جملناه خبريتان ، والاستدلال الذي جملناه شرطيتان ، والاستدلال الذي إحدى جملتيه شرطية والأخرى خبرية ، وعرج — أثناء شرحه لهذه الأنواع الأربعة — على ما يسمى بالحكمين المتناقضين ، والإمكان المسمى باللا ضرورة ، وعكس النظير وعكس النقيض . ويبدو أن السكاكي أحس أن قارئة سوف ينفر من هذا ، أو يرتاب — على الأقل — في إمكانية وجود صلة بين مبحث الاستدلال في المنطق ومبحث التشبيه والكناية والاستعارة في علمي المعاني والبيان ، فقال (ولولا إكمال الحاجة إلى هذا الجزء من علم المعاني وعظم الانتفاع به لما اقتضانا الرأي أن نرعى عنان القلم فيه ، علماً منا بأن من أتقن أصلاً واحداً من علم البيان كأصل التشبيه أو الكناية أو الاستعارة ، ووقف على كيفية مساقه لتحصيل المطلوب منه ، أطلعه على ذلك كيفية نظم الدليل . وكأني بكلامي هذا — وأين أنت عن تحققه — أعالج من تصديقك به ويقينك لديه باباً مقفلاً ، لا يهجز في ضميرك سوى هاجس ديبه ، فعل النفس اليقظي إذا أحست نبأ من وراء حجاب . لكننا إذا أطلعناك على مقصود الأصحاب من هذا الجزء على التدرج ، مقررين لما عندنا من الآراء في مظان الاختلاف بين المتقدمين منهم والمتأخرين ، رجعنا [إلى]

(١) ابن الزمלקاني : البيان في علم البيان ٤٢

هذه المقالة — بإذن الله تعالى — محققين ، ودفعنا إذ ذاك الحجاب الذي يوارى عنك اليقين (١) .

وبعد أن يعرض السكاكي أنواع الاستدلال يعود بالفعل إلى هذه المقالة التي وعد بالرجوع إليها ويقول : (وهذا أوان أن تنى عنان القلم إلى تحقيق ما عساك . تنتظر منذ افتتحنا الكلام في هذه التكملة أن نحققه أو علَّ صبرك قد عيل له ، وهو أن صاحب التشبيه أو الكناية أو الاستعارة كيف يسلك في شأن متوخاه . مسلك صاحب الاستدلال ، وأناى يعيش أحدهما إلى نار الآخر ، والجدة وتحقيق المرام مؤنة هذا والهزل وتلفيق الكلام مظنة هذا ، فنقول وبالله الحول والقوة : أليس قد تلى عليك أن صور الاستدلال أربع لا مزيد عليهن ، وأن الأولى هي التي تستبد بالنفس ، وأن ما عداها تستمد منها بالارتداد إليها ؟ فقل لى — إن كانت التلاوة أفادت شيئاً — هل هو غير المصير إلى ضروب أربعة ، بل إلى اثنين محصولهما — إذا أنت وقَّيت النظر إلى المطلوب حقه — إلزام شىء يستلزم شيئاً فيتوصل بذلك إلى الإثبات ، أو يعاند شيئاً فيتوصل بذلك إلى النفى ، ما أظنك . — إن صدق الظن — يجوز فى ضميرك سواء . ثم إذا كان حاصل الاستدلال — عند رفع الحجب — هو ما أنت تشاهد بنور البصيرة ، فوحقك إذا شبهت قائلاً : خذها وردة ، تصنع شيئاً سوى أن تلزم الحد ما تعرفه يستلزم الحمرة الصافية ، فيتوصل بذلك إلى وصف الحد بها ؟ أو هل إذا كنَّيت قائلاً : فلان جم الرماد تثبت شيئاً غير أن تثبت لفلان كثرة القرى ، توصل بذلك إلى اتصاف فلان بالمضيافية عند سامعك ، أو هل إذا استعرت قائلاً : فى الحمام أسد ، تريد أن تبرز من هو فى الحمام فى معرض من سداه ولحمته شدة البطش وجراءة المقدم مع كمال الهيبة ، فاعلا ذلك [إلا] بهاتيك السهات ؟ أو هل تسلك — إذا رمت سلب ما تقدم فقلت : خذها

(١) السكاكى : مفتاح العلوم / ٢٠٥

بإذنبانة سوداء ، أو قلت : قدر فلان بيضاء ، أو قلت : في الحمام فراشة - مسلكتا
غير إلزام المعاند المستلزم ليتخذ ذريعة إلى السلب هناك . أرايت - والحال هذه -
إن ألقى إليك زمام الحكم أتجده لا تستحي أن تحكم بغير ما حكمنا نحن ، أو تهجنس
في ضميرك : أنى يعيش صاحب التشبيه أو الكناية أو الاستعارة إلى نار المستدل ،
ما أبعد التمييز بمجرد أن يسوغ ذلك ، فضلا عن أن يسوغه العقل الكامل -
والله المستعان . هذا ، وكما ترى المستدل يتفنن فيسلك تارة طريق التصريح فيتمم
الدلالة ، وأخرى طريق الكناية - إذا مهر - مثل ما تقول للخصم : إن صدق ما قلت
استلزم كذا ، واللازم متنفذ ، ولا تزيد فتقول : وانتفاء اللازم يدل على انتفاء
الملزوم ، فلزم منه كذب قولك . وهل فصل القياسات ووصلها يشم غير
هذا (١) .

لقد آثرت أن أنقل عبارات السكاكي كما هي وأقدمها - رغم طولها وتحذلقها -
كاملة غير منقوصة ، ليتضح لنا إلى أي مدى وصل السكاكي في التوحيد بين الأنواع
البلاغية للصورة الفنية وأشكال الاستدلال في المنطق . وما كان يمكن للسكاكي
أن يصنع ما صنع أو يصل إلى ما وصل إليه . لولا أنه انطلق في طريق الهدى ، سبقه
عبد القاهر بالسير فيه وأغراه بإكماله ، عندما عد التشبيه والاستعارة والكناية
طرائق لإثبات المعنى وتأكيده .

قد يقال إن ربط الأنواع البلاغية للصورة بأشكال القياس أو طرائق الإثبات
إنما هو فكرة أقدم من عبد القاهر ، وإنها كانت تناوش عقول بعض من سبقوه
أو عاصروه . وهذا قول فيه بعض الصواب ، فلقد تحدث ابن قتيبة - في القرن

(١) السكاكي : مفتاح العلوم / ٤٣٩

الثالث - عن التشبيه على أنه ضرب من المقايسة^(١) . وربط صاحب البرهان - في القرن الرابع - التمثيل والتشبيه بالقياس^(٢) . وقال القاضى عبد الجبار - في القرن الخامس - (المجاز أدخل في الفصاحة لأنه كاستدلال في اللغة)^(٣) . وتحدث ابن سينا - وكان معاصراً لعبد القاهر - عما أسماه الاستدلال بالتمثيل^(٤) . وكل هذا صحيح . ولكن لم يحاول واحد من هؤلاء الذين ذكرتهم - أو غيرهم - أن يتوقف عند التشبيه والاستعارة والتمثيل - ككل - ويربطها ربطاً واضحاً قوياً بالقياس والإثبات على نحو ما فعل عبد القاهر . إن عبد القاهر وحده هو الذى بسط الفكرة وطبقها على كل الأنواع البلاغية للصورة الفنية ، وأعطاهما - بعد ذلك - سنداً نظرياً قوياً ، أغرى المتأخرين بقبولها والمضى فيها حتى النهاية ، على نحو ما فعل السكاكى إمام البلاغة المدرسية .

ولكن يبقى سؤال هام وهو : هل كان ربط عبد القاهر بين أنواع التشبيه والاستعارة والكناية وبين القياس ، استجابة لمؤثرات كلامية ومنطقية متصلة بثقافته فحسب ، أم أن ذلك الربط كان يستند إلى نوع من الإحساس بما أنتجته فكرة الاحتراف في الشعر ، ونوع من الرعى بتحول الشعر العربى نفسه - نتيجة ملابسات اجتماعية - إلى ما يشبه الخطابة ، من حيث الاعتماد على أشكال بعينها من الاستدلال وطرائق محددة من طرائق الإثبات ؟ . من المؤكد أن طبيعة التشبيه والاستعارة في الموروث النقدى والبلاغى قد شُوِّهت نتيجة اختلاطها بموضوعات الكلام وقضايا المنطق ، ونتيجة تأملها من خلال تصور قاصر للغة الإنسانية بعامة والشعرية بخاصة ،

(١) ابن قبية : الشعر والشعراء ١٧٢/١

(٢) ابن وهب : البرهان فى وجوه البيان ٧٦/

(٣) القاضى عبد الجبار : المعنى ٢٠٠/١٦

(٤) ابن سنان : سر الفصاحة ٢٦٧/

ولكن ينبغي أن ننتبه إلى أن هذا التشويه ما كان يمكن أن يتم لو لم يساعد عليه الواقع الشعري ، ولو لم يدعمه ويؤكد الشعر العربي ذاته ، من حيث تحوله إلى صنعة لها فوائدها الاجتماعية المباشرة . ومثل ذلك القول يجعلنا نحدد الدور الذي لعبته البيئات التي عرضنا لها في الفصل السابق ، ويجعلنا نعي أن تأثير هذه البيئات ما كان يمكن أن يتم لو لم يتوافق مع واقع اجتماعي بعينه عاشه الشعراء ، ومع تصور خاص لما يمكن أن يقوم به الشعر والشعراء في الحياة العامة السائدة والمتصارعة . وسيأتي تفصيل ذلك عندما نتحدث عن تصور الناقد العربي لوظائف الصورة الفنية . ولكن علينا أن نتأمل الجانب الحسي من الصورة قبل ذلك ، حتى يكتمل تصورنا لطبيعتها وماهيتها ، وهذا ما سنعرض له في الفصل التالي .

الفصل الرابع

التصوير والنقد في الحسني

عندما قال الجاحظ : (المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ،
والبدوي والقروي والمندني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخفيف اللفظ وسهولة
المخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة وضرب
من النسيج وجنس من التصوير) (١) . فقد كان يطرح - ربما لأول مرة في تاريخ
النقد العربي - بعض الأفكار الهامة التي سيطرت على أجيال طويلة من البلاغيين
والنقاد من بعده .

والجاحظ متميز الذوق والثقافة عن معاصريه ، فهجومه الساخر على جمود
الغوي عصره ، وعلى عدم قدرة كثير منهم على تذوق الشعر وتفهمه (٢) ، وتوتره
الفكري ، وحرصه على الانفتاح على الثقافات الوافدة ، وقدراته العقلية - التي
نماها الاعتزال - على التحليل والتعليل والتأمل ، كل هذا يجعله أبعد ما يكون عن
رجال مثل المبرد ، أو ثعلب ، أو ابن قتيبة وغيرهم ، عنى كان لهم تأثيرهم طوال القرن
الثالث للهجرة . إن الشعر - عند الجاحظ نشاط متميز ، قد لا يؤدي بنا إلى ضرب
خاص من المعرفة مثل الفلسفة ، وقد تكون فائدته محصورة وليست عامة مثل
الصناعات والآرافلق ، والعلوم (٣) ، ولكنه يمكن أن يحقق لنا قدراً متميزاً من المتعة

(١) الجاحظ : الحيوان ١٣١/٣ - ١٣٢

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ٢٣/٤ - ٢٤

(٣) الجاحظ : الحيوان ٨٥/١

ويؤثر في نفوسنا تأثيرا خاصا ، عندما يصوغ الافكار المألوفة صياغة جديدة .
تكسبها غرابة وطرافة وجدة لم تكن لها من قبل . مثل هذه النظرة - رغم
هوانها - جعلت الجاحظ يضيق بالنظرة اللغوية الصارمة إلى الشعر ، تلك النظرة
التي لا ترى من الشعر إلا كلمات الغامضة ومعانيه المشككة التي تستحق التأويل وتصلح
لأن تكون نماذج لتعليم اللغة والغريب والإعراب (١) ، كما جعلته يضيق بالنظرة
السلفية الضيقة التي تقصر الشاعرية على جيل دون جيل وعصر دون عصر (٢) ،
وبالنظرة الأخلاقية الصارمة التي لا تحترم من الشعر إلا ما احتوى حكمة أخلاقية
أو قام على مغزى ديني مباشر .

من هنا جاء هجوم الجاحظ المشهور على أبي عمرو الشيباني ، إذ أن أبا عمرو
هندما سمع يتي القائل :

لا تحسبن الموت موت البلي فإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ، ولكن ذا أقطع من ذاك لذل السؤال

أعجب بهما إعجابا شديدا ، بينما هما - في نظر الجاحظ - لا يمكن أن يدخل
عالم الشعر ، أو يوصف صاحبهما بالشاعرية (أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين
لا يقول شعرا أبدا . ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمت أن ابنه
لا يقول شعرا أبدا) (٣) . ويبنى الجاحظ رفضه للبيتين على أساس أنه ليس المعول
في الشعر على نظم الحكم والافكار المجردة ، بل المعول فيه على القدرة على صياغة
هذه الافكار صياغة جديدة مؤثرة تعتمد على التصوير (فإنما الشعر صناعة وضرب

(١) الجاحظ : البيان والبيان ٢٤/٤ .

(٢) الحيوان : ٢٧/٢ ، ١٢٩/٣ - ١٣٠ .

(٣) نفس المرجع ١٣٠/٣ وقارن بالبيان والبيان ٢٤/٤ .

من النسج وجنس من التصوير) . والعبارة على انفعاليتها الواضحة ، تقدم لنا مصطلحا هاما بالنسبة لموضوعنا ، وهو التصوير ، ورغم أن المصطلح كان يستخدم قبل الجاحظ إلا أنه هنا يكتسب دلالة خاصة ، ويشي - داخل سياقه - بثلاثة مبادئ لها ما يدعمها في كتب الجاحظ وتفكيره النقدي .

أول هذه المبادئ : أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار أو المعاني ، وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقى إلى موقف من المواقف ، وثاني هذه المبادئ : أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم - في جانب كبير من جوانبه - على تقديم المعنى بطريقة حسية ، أى أن التصوير يترادف مع مانسجمه الآن بالتجسيم (١) . وثالث هذه المبادئ أن التقديم الحسى للشعر يجعله قرينا للرسم ، ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة ، والتأثير والتلقى ، وإن اختلف عنه في المادة التى يصوغ بها ويصور بواسطتها .

هذه المبادئ الثلاثة التى يشير إليها مصطلح « التصوير » ، يمكن التثبت منها ، والتعمق فيها ، من خلال دراسة الدلالات العامة ، التى يستخدم بها الجاحظ كلمة « التصوير » ، ومشتقاتها ، فى كتابه الحيوان ، والبيان والتبيين ، أو فى رسالته المعروفة . فهو - فى أحيان كثيرة - يستخدم الكلمة ليشير بها إلى مجرد الصياغة والتشكيل ، وهنا يصبح « التصوير » مرادفا للصنع ، ويصبح الفعل « صور » مرادفا للفعل « صنع » ، وتصبح كلمة « الصورة » مرادفة للشكل أو الهيئة أو الصفة (٢) . وفى

(١) راجع مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى / ٣٩

(٢) راجع الحيوان : ٤٩/١ ، ٧٠ ، ١٨٣ - ١٨٤ ، ١٨٧ ، ٢٨٢ ، ٢١٣

٢٣٩ ، ٣٠٦ ، ١٢٨/٢ ، ٢٢٦ ، ٢٣٨ ، ٣٠٠ ، ١٥٧/٣ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ،

٢١١ ، ٢٨٨ ، ٣٩٥ ، ٢١/٤ - ٢٢ ، ٣٩ - ٤٠ ، ٤٠١ ، ٣٦/٥ ، ١٥٠ ، =

مرات أخرى يستخدم الجاحظ الكلمة ليشير بها إلى عملية المخادعة أو التشكيل المخادع ، حيث يقدم الشيء على أنه شيء آخر ، أو يتشكل في هياكل متنوعة غير حقيقية (١) ، وهنا يترادف «التصوير» مع «التخييل» وهو مصطلح آخر يستخدمه

١٥٦ ، ٢٧١ ، ٣٠٥ ، ٣٧٠ ، ٣٩٢ ، ٤١٥ ، ٢/٦ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٣٦ ،

٢١٢ — ٢١٣ ، ٢٠٦ ، ٢٧/٧ ، ٤٦ ، ٥٣ .

رسائل الجاحظ (تحقيق عبد السلام هارون) ، ٢٠/١ ، ٩١ ، ١٢٦ ، ٢٤٦ ،

٢٤٧ ، ٣٨٠ ، ١٩/٢ ، ٢٠٨ ، ٢٤٣

البيان والبيان : ٣٦/١ ، ٧٠ ، ٧٦ ، ٧٨ ، ٨٩ ، ١٦٦ ، ٢٥٤

(١) في هذه الحالة تشير الكلمة - ومشتقاتها - إلى دلالات متقاربة :

(أ) وصف مخادعة إنسان لآخر بتصويره لأمر من الأمور الرديئة أو الحسنة في صورة معاكسة كما يحدث في حالات الاحتيال والتفاد فإن (المنافق العليم والعدو ذا الكيد العظيم ، قد يصور لهم الباطل في صورة الحق) (رسائل الجاحظ ٢٩/١ وكذا الحيوان ٥٨/١ ، ١٧١ ، ١٤٣/٢)

(ب) الملائكة والشياطين والجن التي تتشكل (تصور) بأشكال (صور) حسية ، بشرية أو حيوانية ، وبطرائق تتناسب مع ما تريد إيقاعه في نفوس البشر من انفعالات ، مثل (صور الملائكة الذين يتصورون في أقبح الصور إذا حضروا لقبض أرواح الكفار ، وكذلك في صور منكر ونكير ، تكون للمؤمن على مثال وللکافر على مثال) (الحيوان ٢١٤/٦ وكذا ١٥٨ ، ١٦٣ ، ٢٢٠ — ٢٢١ ، ٢٩٩)

(ح) أوهام الإنسان وغرائزه التي تصور له الأمور تبعاً لما تهوى لا على ما هي عليه في الواقع ، كما يحدث في حالات الأحلام (الحيوان ١٧١/١) ، والسكر (رسائل الجاحظ ٢٦٠/١) ، أو الوقوع تحت أسر وهم أو فكرة خاطئة =

الجاحظ - في مواضع من الحيوان - يشير به إلى توهم كائنات أو أشياء غير حقيقية ، مثل الغيلان ، أو عزيز الجن أو ما أشبه (١) ، وفي هذا المجال الدلالى للكلمة يمكن أن يوصف عمل الشاعر أو البليغ بعمامة ، على أنه تصوير للباطل في صورة الحق ، (٢) ، وهى دلالة تؤكد المبدأ الأول المرتبط بالصياغة المؤثرة للشعر وقدرتها على إثارة المتلقى واستمالاته إلى موقف من المواقف ، وهى فكرة لها جذورها الأقدم عند الخليل بن أحمد الذى يتحدث عن الشعراء على أنهم (يصورون الباطل في صورة الحق ، والحق في صورة الباطل) (٣) . وفى مرات أخرى ، يشير مصطلح التصوير إلى تجسيد المعنوى فى صورة (شكل أو هيئة) حسية (٤) ، وهى دلالة تقودنا إلى الدلالة الأخيرة ، التى تشير فيها كلمة «التصوير»

== (الحيوان ١/ ٥٩ - ٦٠) ، خاصة أن (سوء الرأى يصور لأهله الباطل في صورة الحق) (الحيوان ٢/ ١٤٣) . وأخيرا حالات الانفعال الشديد أو حالات المرض النفسى ، مثل حالة الغضب الذى (يصور لصاحبه مثل ما يصور السكر لأهله) (رسائل الجاحظ ١/ ٢٦٠) وحالة المرور (فإن المرّة تصور له أن الذى رجمه قد كان يريد رجمه ، فيرى أن الصواب أن يبدأ بالرجم ، وعلى مثل ذلك تربه المرة أن طرحه نفسه فى النار أجود وأحزم) (الحيوان ٢/ ٣١٢) وقريب من هذا إغراء الشيطان للإنسان بتصويره الأفعال فى صور مخادعة (رسائل الجاحظ ١/ ١١١) .

(١) راجع الحيوان ٣/ ٣٧٩ - ٣٨٠ ، ٥/ ٩١ ، ١٢٣ ، ٦/ ٢٤٨ - ٢٥١

(٢) البيان والتبيين ١/ ١١٣ ، ٢٢٠

(٣) حازم : مناجى البلغاء / ١٤٤

(٤) راجع - على سبيل المثال - الحيوان ١/ ٢٩٩ ، ٤/ ٥٠ ، ٦/ ١٥٨ ، ١٦٣ ،

٢٢٠ ، ٢١٤

إلى رسم لوحة أو تشكيل تمثال (١) . وفى هذه الحالة يصبح معنى « الصورة » مرادفاً للوحة المرسومة وتصبح صيغة الجمع الخاصة بها « تصاوير » تميزاً لها - فيما يبدو - عن « الصور » التى تطلق على عموم الأشكال والهيئات (٢) . وهذه دلالات تؤكد المبدأ الثانى والثالث الذين أشرنا إليهما .

هذه المبادئ الثلاثة التى يقوم عليها مصطلح « التصوير » ، والتى تدعمها الدلالات العامة للكلمة لدى الجاحظ ، ليست - بالضرورة - منفصلة أو متمايزة تماماً ، بل إن كلا منها يمكن أن يفضى إلى الآخر ويتداخل معه . فبدأ الصياغة المؤثرة التى تستميل المتلقى ، لا يمكن أن يقوم بدون عملية التجسيم أو التقديم الحسى ، وتلك بدورها - إذا أجيد تحقيقها - يمكن أن تؤدي إلى الاستمالة

(١) فى هذا الجانب الدلالى للمصطلح ، يتحدث الجاحظ عن اشتهاى الهنود - مثلاً - بعملية (خراط التماثيل ونحت الصور بالأصباغ تتخذ فى المحاريب) (رسائل الجاحظ ٢٢٣/١) أو عن (الفرق بين الدمية والجثة ، ولم صوروا فى محاريبهم وبيوت عباداتهم صور عظمائهم ورجال دعوتهم ، ولم تأنقوا فى التصوير) (الحيوان ٥/١ - ٦) ، أو كيف يتميز سكان الصين بأنهم (أصحاب السبك والصياغة ، والإفراغ والإذابة ، والأصباغ العجيبة ، وأصحاب الخراط والنحت والتصاوير) (رسائل الجاحظ ٦٩/١) أو كيف أن عبيد الله بن زياد (صور ... فى زقاق قصره ، أسداً ، وكلباً ، وكبشاً) ، (الحيوان ٥/٤٧٣) أو لعبة الضب التى (يصور) فيها الصبيان (صورة) الضب على الرمل ويمارسون عليها لعبة خاصة (الحيوان ١٤٦/٦)

(٢) راجع - على سبيل المثال - رسائل الجاحظ ٦٩/١ ونفس الاستخدام موجود عند ابن المعتز (فصوص التماثيل / ٢٩٠) وعند عبد القاهر (أسرار البلاغة / ٣١٧ ، دلائل الإعجاز / ٢٦)

والإثارة . وربط الشعر بالرسم أمر ناتج عن إدراك أن التقديم الحسى للمعنى (أو التجسيم) عنصر مشترك بين الشعر والرسم ، على أساس أن كلا من الرسام والشاعر يقدم المعنى بطريقة بصرية . قد يكون الأساس النظرى للمقارنة بين فنى الشعر والرسم مفتقدا تماما فى كتابات الجاحظ — التى نعرفها — لكن بعض أحكامه النقدية تؤكد جنوحه إلى هذه المقارنة ، وميله إلى ذلك النوع من الشعر الذى يقدم مشهدا أو منظورا واضحا لمخيلة المتلقى ، كأنه لوحة يرسمها رسام ، يروى ابن الأثير أبيات أبى نواس :

ودار ندامى عطلوها وأدجوا	بها أثر منهم جديد ودارس
مساحب من جر الزقاق على الثرى	وأضغاث ريحان جنى ويابس
حبست بها صبحى لجددت عهدم	ولانى على أمثال تلك لحابس
تدار علينا الراح فى عسجدية	حبستها بأنواع التصاوير فارس
قرارتها كسرى وفى جنباتها	مها تدّريها بالقسى الفوارس
فلراح ما زرت عليه جيوبها	وللماء ما دارت عليه القلائس

ثم يعلق عليها قائلا : (وما انتهى إلى من أخبار ابن المزرع قال : سمعت الجاحظ يقول : لا أعرف شعرا يفضل هذه الأبيات لأبى نواس) (١) . وهذا حكم هام يدعم ما نذهب إليه ، من أن مصطلح « التصوير » — عند الجاحظ — كان — فى نفس الوقت الذى يشير فيه إلى قدرة الشاعر ، كصانع ، على التأثير فى الآخرين — يشير إلى أن الشاعر يستعين فى صناعته بوسائل تصويرية تقدم المعنى تقديمًا حسيا من خلال الإلحاح على لغة المشهد والمنظور ، مما يجعله نظير الرسام ، ومثيلا له فى طريقة التقديم .

إن الجاحظ عندما طرح فكرة التصوير — على هذا النحو — فى مواجهة النظرة .

(١) ابن الأثير : المثل السائر ٢/٣٤٦ — ٣٤٧

اللغوية إلى الشعر ممثلة في أبي عمرو الشيباني ، كان يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسى للشعر ، وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقى ، وهي فكرة تعد المدخل الأول أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسى للمعنى . صحيح أن الجاحظ لم يحاول — على الأقل فيما نعرفه من ترائه — أن ينمى هذه الفكرة ويطورها ، وهذا شأنه في كل قضايا الأسلوب^(١) ، ولكن مجرد طرح الفكرة ، حتى على هذا النحو الانفعالي الذى طرحت به والذي حاولنا أن نوضحه ، أثار الانتباه إلى طبيعة الدور الذى تلعبه الإحساسات البصرية في عملية تشكيل الشعر ، وفي عملية تلقيه في نفس الوقت . وبدأ البلاغيون والنقاد — بعد الجاحظ — يلتفتون إلى التصوير الأدبي ، ويهتمون بتأمل خصائصه الحسية ، وطريقته الخاصة في تمثيل المعنى للحواس ، مما جعلهم يتوقفون كثيرا إزاء النص القرآنى والنصوص الشعرية ، محاولين أن يكتشفوا طرائقها الخاصة في تصوير المعنى وتقديمه للحس .

• • •

— ٢ —

طرح الجاحظ — إذن — فكرة التصوير على بساط البحث ، لكنه لم يحاول اختبار الفكرة اختبارا عمليا ، أو يوضحها أو يطبقها على نصوص الشعر . لكن معتزليا آخر — هو الرُّماني — التقط خيط الفكرة ، وحاول أن يعمقها ويطورها ، ليحل — من خلالها — آيات القرآن الكريم . صحيح أن الرماني لم يلح على استخدام مصطلح التصوير ، لكن تحليله للآيات وطريقته في التفسير تُشعر بأنه كان يدور في إطار جاحظي .

(١) كراتشكوفسكى : دراسات في تاريخ الأدب العربى / ٤٤ — ٤٥

لقد توقف الرماني أمام مشكلة الإعجاز، وحاول أن يربط - جانبا منها -
ببلاغة النص القرآني وطريقته الفذة في تقديم المعنى إلى المتلقى. وكان من الضروري
أن يواجه التشبيه والاستعارة، ويتأمل قدرة كل منهما على التأثير فيمن يتلقى
النص القرآني. ورأى الرماني أن جانبا كبيرا من قدرة الاستعارات والتشبيهات
القرآنية على التأثير يرتد إلى تقديم المعنى للحواس. لقد لاحظ أن النقلة - في
الاستعارة القرآنية - تبدأ من المعنوي العقلي، وتنتهي إلى الحسي العيني، الذي
يعرض المعنوي من خلاله. ومن هنا، سهل عليه أن يفترض أن استعارات
القرآن - وتشبيهاته - تتناول معنى أصليا مجردا، وتقدمه تقدما محسوسا، وذلك
عن طريق ربطها المعنوي المجرد بالحسي العيني، أو ربطها الصور الحسية بأخرى أشد
منها تمكنا في الصفات الحسية. وبهذا الفهم، أو بهذه النتيجة، أصبحت بلاغة
التشبيه والاستعارة القرآنية قرينة قدرتها على تصوير المعنى.

توقف الرماني - في ضوء هذا الفهم - عند استعارات القرآن الكريم ورأى
أن قوله تعالى - في وصف نار جهنم - « تكاد تميز من الغيظ »، أبلغ من أي تعبير
آخر (لأن مقدار شدة الغيظ على النفس محسوس) (١) ، وأن قوله تعالى -
« فجعلناه هباء منثورا »، أبلغ لأنه (بيان قد أخرج ما لا تقع عليه حاسة
إلى ما تقع عليه حاسة) (٢) ، وقوله « فدلاهما بغرور »، (أبلغ لإخراجه
إلى ما يحس) ، وقوله « ويغونها عوجا » (أبلغ لما فيه من البيان بالإحالة
على ما يقع عليه الإحساس) (٣) ، وقوله تعالى « وداعيا إلى الله يأذنه -
وسراجا منيرا » (أبلغ للإحالة على ما يظهر بالحاسة) (٤) . ونجد نفس

(١) الرماني : النكت ؛ ثلاث رسائل في إعجاز القرآن / ٨٤

(٢) المرجع السابق / ٨٠

(٣) المرجع السابق / ٨٤

(٤) المرجع السابق / ٨٥

الامر في تحليله للصورة الاستعارية ، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ، حيث أصبحت الاستعارة أبلغ (لما فيها من البيان بالإخراج على ما يقع عليه الإدراك) (١) ، وقوله ، ولما أسقط في أيديهم ، حيث تصبح الاستعارة أبلغ (للإحالة فيه على الإحساس) (٢) .

وكلتا الإدراك ، و الإحساس ، الثتان يلح عليهما الرمانى هنا ، تعنيان — عادة — الإدراك البصرى ، أو الإحساس البصرى . وهذا فهم يؤكد شرحه لبلاغة الصورة القرآنية ، فنبذوه وراء ظهورهم ، على أساس أن الاستعارة فيها أبلغ (لما فيها من الإحالة على ما يتصور) (٣) ، وقوله ، لنخرج الناس من الظلمات إلى النور ، أبلغ (لما فيه من البيان بالإخراج إلى ما يدرك بالابصار) (٤) ، وقوله ، فجعلناها حصيدا كأن لم تغن بالأمس ، (أبلغ لما فيه من الإحالة على إدراك البصر) (٥) .

وما يقال عن الاستعارة - عند الرمانى - يقال عن التشبيه (الذى يتفاضل فيه الشعراء وتظهر فيه بلاغة البغاء) : ويقع التشبيه - عند الرمانى - على وجوه أربع : إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه حاسة ، وإخراج ما لم تجر به عادة إلى ما تجرى به عادة ، وإخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة ، وإخراج ما لا قوة له فى الصفة إلى ما له قوة فى الصفة (٦) . وهذه تفريعات منطقية

(١) الرمانى : التكت / ٨٤

(٢) المرجع السابق / ٨٧ .

(٣) المرجع السابق / ٨٤ .

(٤) المرجع السابق / ٨٥

(٥) نفس المرجع والصفحة

(٦) المرجع السابق / ٧٤ ، وما بعدها

- في التقسيم - تناسب وثقافة الرمانى المنطقية ، لكنها - فى النهاية - ترد إلى أصلين اثنين : النقلة من فكرة معنوية إلى صورة حسية ، أو النقلة من صورة حسية إلى أخرى أشد منها تمكنا فى الصفات الحسية . ويذكر الرمانى - بعد ذلك - نماذج من الصور التشبيهية فى القرآن ، يدرجها تحت تقسيماته الأربعة ، وهى كلها نماذج توضح فكرته الأساسية، وتجعل التشبيه قرين الاستعارة فى القدرة على تصوير المعنى ، وتقديمه من خلال معطيات الحس ، وهذا ما يجعله قريبا من مجال الإدراك الإنسانى ، ومن ثم يصبح أكثر قدرة على التأثير والإثارة .

ونجد صدى ما يقوله الرمانى لدى غير واحد فى أواخر القرن الرابع للهجرة، مثل ابن جنى ، والعسكرى . أما ابن جنى فإنه ينظر إلى المجاز نظرة شبيهة بنظرة الرمانى ، فالمجاز - عنده - تجسيد للمعنوى وتقديم له فى صورة حسية ، وذلك بهدف تأكيد المعنوى وتشبيته فى النفوس ، وهو يشرح هذه الفكرة بمصطلحات مخالفة لما نجده عند الرمانى ، لكنه يلتقى معه فى الفكرة الأساسية . وعلى هذا الأساس ، يصبح قوله تعالى : « وأدخلناه فى رحمته » مجازا ، يقوم على تشبيه الرحمة - وهى أمر معنوى - بشيء محسوس ملموس ، بما يؤكد المعنوى (لأنه أخبر عن العرض بما يخبر به عن الجوهر ، وهذا تعال بالعرض وتفخيم له ، إذ صير إلى حيز ما يشاهد ويلمس ويعاين ، ألا ترى إلى قول بعضهم فى الترغيب فى الجليل : لو رأيت المعروف رجلا لرأيتموه حسنا جميلا ، وإنما يرغب فيه بأن يذبه عليه ، ويعظم من قدره ، بأن يصوره فى النفوس على أشرف أحواله ، وأنور صفاته ، وذلك بأن تتخيل شخصا متجسما لاعرضا متوهما)^(١).

أما العسكرى فإنه يأخذ فكرة الرمانى أخذا حرفيا ، بل إن أغلب الآيات التى يتوقف عندها هى - بعينها - التى توقف عندها الرمانى ، لكن اللافت

(١) ابن جنى : الخصائص ٢/٤٤٣ - ٤٤٤

عند العسكري أنه يلح على «التقديم البصري» للمعنى أكثر مما يفعل الرماني ، ومن ثم يلح على أفعال الرؤية والمشاهدة ، عندما يصف الطبيعة الحسية للتعبيرات الاستعارية . وهكذا ، ترد بلاغة كثير من الاستعارات إلى إخراجها ، مالا يرى إلى ما يرى ، أو التعبير عما لا يشاهد بما هو مشاهد . فثلا ترد بلاغة الصورة القرآنية « فنبذوه وراء ظهورهم ، إلى ما فيها من (إخراج ما لا يرى إلى ما يرى) (١) . وترد بلاغة قوله تعالى « فضربنا على آذانهم في الكهف سنين . عددا ، إلى (إيجازه وإخراج ما لا يرى إلى ما يرى) (٢) ، وقوله تعالى « هباء . منثورا ، (لأنه إخراج ما لا يرى إلى ما يرى) (٣) وقوله تعالى « فدلأهما بغرور ، إلى التعبير عن فعل إبليس (الذي لا يشاهد ، بالتدلي من العلو إلى أسفل وهو مشاهد) (٤) ، وقوله « ييغونها عوجا ، إلى أن (الاعوجاج مشاهد) (٥) ، وقوله « أو آوى إلى ركن شديد ، إلى أن (الركن مشاهد والمعين لا يشاهد) (٦) . وما ينطبق على الآيات السابقة ينطبق على قوله تعالى « ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ، ، إذ أن حقيقة التعبير الاستعاري (لا تكونن ممسكا) ، والاستعارة أبلغ (لأن الغل مشاهد والإمساك غير مشاهد ، فصور له قبج صورة المقلول ليستدل به على قبج الإمساك) (٧) . واستعمال كلمة « الصورة ، هنا — مع فعلها — يدل

(١) أبو هلال العسكري : الصناعتين / ٢٧٤

(٢) المرجع السابق / ٢٧٤

(٣) المرجع السابق / ٢٧٥

(٤) المرجع السابق / ٢٧٤

(٥) نفس المرجع والصفحة :

(٦) نفس المرجع والصفحة .

(٧) المرجع السابق / ٢٧٥

على محاولة العسكري الاجتهاد في الإفادة من فكرة التصوير عند الجاحظ ، وتطبيقها على النص القرآني — بعد تمثيل تحليل الرمانى - تطبيقا خاصا ، يلح على الجانب البصرى من التقديم الحسى للاستعارة .

ولكن الملاحظ أن الرمانى وابن جنى والعسكرى وغيرهم (١) يتعاملون مع فكرة التصوير بشكل جزئى ضيق ، ومن خلال قصرها على أنماط الاستعارة والتشبيه فحسب ، مع أن الفكرة يمكن أن تكون أعم من ذلك وأشمل ، لو نظرنا إلى الأسلوب القرآنى كله على أنه أسلوب تصويرى ، يقوم على مخاطبة الخيال والوجدان ، مثلما يقوم على مخاطبة العقل والروية ولافاصل بين ذلك كله فى التصوير الأدبى . إن مثل هذه النظرة الشاملة إلى الأسلوب القرآنى — لاشك — تثرى فكرة التصوير الأدبى ، ويمكن أن تبرز طبيعته الحسية ابرازا أنضج مما أوضحه الرمانى أو العسكري . ولقد فعل الزمخشري شيئا من ذلك .

ويتمثل الفارق بين الزمخشري وبين الرمانى والعسكرى فى أن الزمخشري حاول أن ينظر إلى المسألة على أنها أسلوب شامل يمكن أن ينطبق على القرآن بشكل أعم وأوسع ، ولقد ساعده — على ذلك — أن فكرة التصوير نفسها أثريت ثراء ملحوظا نتيجة لتطبيقها على الشعر وربطها بالتخييل الشعرى خاصة فى القرن الخامس . وكان الدراسة القرآنية ، بعد أن أسهمت فى انضاج فكرة التقديم الحسى للشعر ، عادت لتتأثر بدراسات الشعر ، وتعمق — بإفادتها من هذه الدراسات - فهمها لفكرة التقديم الحسى فى القرآن ، وما كان يمكن للزمخشري أن يستخدم مصطلحات مثل التصوير والتخييل والتمثيل ، ويعمى الأساس الفنى

(١) راجع - مثلا - ابن سنان : سر الفصاحة / ٢٣٧ - ٢٣٨ ، والباقلانى :

إحجاز القرآن / ١٨٠ - ١٨١ ، ٣٧٢ ، ٤٢٩

الذى تقوم عليه ، ويطبقها على الصور القرآنية ، لو لم يفد من الإنجازات الإيجابية والسلبية لمن سبقوه طوال القرنين الرابع والخامس للهجرة .

لقد توقف الرمانى عند الاستعارة والتشبيه - فى القرآن - باعتبارهما أدوات أو وسائل لتقديم الحسى للمعنى ، ولكن الزمخشري لا يشغل نفسه ببعض الأدوات أو الوسائل فحسب ، بل هو مهتم - فى المحل الأول - بطبيعة التقديم الحسى ذاتها على النحو الذى يتميز به أسلوب القرآن . وإلحاحه على طبيعة التقديم الحسى ذاتها جعله يلج على استخدام مصطلحات أعم - يمكن أن يندرج تحتها التشبيه والاستعارة - مثل التصوير والتمثيل والتخييل . واستخدام الزمخشري لهذه المصطلحات مجتمعة - اعنى التمثيل والتخييل والتصوير - أمر له دلالة السلبية والإيجابية فى نفس الوقت . أما الدلالة السلبية فإنها تشير إلى أن الزمخشري كان يعاني من عدم وجود مصطلح دقيق محدد ، يشير إلى ما يتميز به الكلام البليغ بعامة من تقديم حسى للمعنى ، ويستشعر نوعا من الاضطراب والتعدد فى دلالة المصطلحات التى وجدها مستخدمه قبله - وهى مشكلة عسيرة تواجه أى دارس للنقد العربى - ، فالتصوير مثلا قد يشير إلى مجرد الشكل والصياغة ، وقد يشير إلى فن الرسم والنحت ، والتخييل يمكن أن يشير إلى نوع من أنواع المخادعة والإيهام ، كما يمكن أن يشير إلى نوع من الأقيسة المنطقية الكاذبة ، وهى دلالة جعلت فقيها مثل ابن المنير السنى يستكف استخدام كلمة - مثل التخييل - رديئة السمعة لوصف كلام الله تعالى (١) ، ويفضل عليها كلمة أخرى

(١) يقوم اعتراض ابن المنير على أن التخييل إنما يستعمل فى الأباطيل ، وما ليست له حقيقة صدق ، وكلام الله تعالى منزّه عن مثل ذلك ، إنما هو تمثيل يقوم على حقائق ثابتة ، راجع هامش الكشف ٢٩٢/١ ، ٣٢٠ ، ٥٨٦ ، ٤٠/٣ .

مثل التمثيل . وكلمة التمثيل ذاتها لها معان أضيق مما كان يريد الزمخشري ، وكأنه أحس أن ثمة فرقا غير يسير بين الصور التمثيلية في القرآن وتشبيه التمثيل بمفهومه المحدد الضيق عند البلاغيين من قبله ، ذلك لأن الصور التمثيلية في القرآن لا تقتصر على تشبيه شيء بشيء أو حالة بحالة ، بل تتجاوز ذلك إلى (إحلال طائفة من الصور الحسية محل طائفة من المعاني المجردة ، وربط هذه الصور الحسية بعضها ببعض برباط ذهني) (١) .

أما عن الدلالة الإيجازية ، فإنها تشير إلى معاناة الزمخشري في القبض على فكرة التقديم الحسى في القرآن ، والسيطرة عليها ، وتوضيحها بأقصى ما يستطيع ، خاصة أن توضيح هذه الفكرة يمكن أن يحل مشاكل كثيرة على مستوى العقيدة ، من الجانب الاعتزالي الصرف المرتبط بالتوحيد . وكان الزمخشري ، حرصا على الإمساك بفكرة التقديم الحسى وحرصا على توضيحها ، أثر أن يستخدم أكثر من مصطلح ، كل منها يكمل الآخر ، وكل منها عندما يقترن بغيره يمكن أن يشير إلى دلالة محددة . وباستخدام هذه المصطلحات — متزاوجة أو مجتمعة أو منفردة — يمكن له أن يوضح أن التقديم الحسى للمعنى القرآنى أسلوب أعم من التشبيه والاستعارة ، وأن الصور الحسية لا تستعمل في هذا الأسلوب على جهة

== ١٦٣ لكن الملاحظ أن ابن الزملى كان وابن أبى الإصبع - فى القرن السابع - لم يستشعرا هذه الحساسية التى كان يعانى منها ابن المنير رغم تعاصرهم . راجع ابن الزملى : التبيان فى علم البيان / ١٧٨ ، وابن أبى الإصبع : بديع القرآن / ٢٦ - ٢٧ .

(١) شكرى عياد : من وصف القرآن يوم الدين والحساب / ١٧

الحقيقة أو على جهة المجاز ، وإنما هي تصوير للمعنى وتمثيل له في منخلة المتلقى .
فحسب . ويمكن توضيح ذلك بتفسير الزمخشري لقوله تعالى — من صورة
الزمر — «والأرض جميعا قبضته يوم القيامة ، والسماوات مطويات بيمينه» .
إذ يقول : (والغرض من هذا الكلام — إذا أخذته كما هو بجملته ومجموعه —
تصوير عظمته والتوقف على كنهه جلالة ، لا غير ، من غير ذهاب بالقبضة
ولا باليمين إلى جهة حقيقة أو جهة مجاز)^(١) . ولعل هذا النص يوضح الفرق بين
الرماني والزمخشري ، ويكشف أن الاهتمام عند الزمخشري لا ينحصر في
طبيعة العلاقة بين أصل المعنى وحقيقته وبين صورته المجازية ، وإنما يتركز
الاهتمام على طريقة التمثيل ذاتها ، وتصوير المعنى للحواس ، دون الإلحاح دائما
على فكرة العلاقة بين الأصل والفرع أو المجاز والحقيقة . وهنا تصبح المسألة
أوسع وأشمل مما كانت عليه عند الرماني .

(١) الزمخشري : الكشف ٣/٣٩ ومن الواضح أن ابن الزملكاني قد فهم
هذه الحقيقة من الزمخشري ، فهو يفسر التخيل على أنه (تصوير حقيقة الشيء .
حتى يتوهم أنه ذو صورة تشاهد وأنه بما يظهر في العيان كقوله تعالى : «والأرض
جميعا قبضته يوم القيامة والسماوات مطويات بيمينه» ولا تكاد تجد بابا في
علم البيان ألفت منه ، ولا أدق ، ولا أعون على تعاطي التشابهات) ابن الزملكاني .
التيان ١٧٨/ وهذا فهم حرفي للزمخشري ومتابعة كاملة ، لكن من المؤكد أنه لم
يكن الفهم السائد في القرن السابع للتخيل عند الزمخشري ، فابن أبي الأصبع يسيء
فهم الزمخشري ويضيق دائرة التخيل بحيث يقصرها على الاستعارة فحسب ،
وهذا ما لم يقصد إليه الزمخشري . راجع ابن أبي الأصبع : بديع القرآن

وتشير الدلالة العملية لاستخدام هذه المصطلحات (التصوير . التخيل . التمثيل) إلى جانبين متداخلين ، يفصل بينهما مجرد التوضيح . أما أولهما فهو متصل بتقديم المعنوى المجرد من خلال الحسى العيى ، وهذا أمر يتم عن طريق إحلال طائفة من الصور الحسية محل طائفة من المعانى المجردة ، تمثيلاً لتلك الأخيرة ، وتمكيناً لها من أن تتصور وتتخيل فى ذهن المتلقى ، على أساس أن المفروضات يمكن أن تتخيل فى الذهن كما تتخيل المحققات (١) . وأما الجانب الثانى فهو متصل بما نسميه الآن بالتشخيص ، وهو يقوم على خلع الطابع الإنسانى أو إضفاء الخصال البشرية على أشياء أو كائنات غير إنسانية ، سواء كانت حية أو جامدة ، معنوية أو غير معنوية . وسواء كان المقصود باستخدام هذه المصطلحات هو إبراز هذا الجانب أو ذاك ، فإن ثمة هدفاً أساسياً يسعى الزمخشري لتحقيقه ، وهو إظهار بلاغة القرآن وردها إلى تصوير المعنى للحس ، وهو أمر يؤدي — بطرائق متنوعة — إلى تأكيد مبدأ التوحيد الاعتزالي ، وتنزيه الخالق عن أن تتلبس به أحوال المخلوقين (٢) .

فى ضوء هذا الفهم للزمخشري يمكن أن نفهم قوله (التمثيل عما يكشف المعانى

(١) الكشف ٥٥٢/٢

(٢) يقول الزمخشري : (ولا ترى باباً فى علم البيان أدق ولا أرقى ولا ألطف من هذا الباب ، ولا أنفع وأعون على تعاظم تأويل المشتبهات من كلام الله تعالى فى القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الأنبياء ، فإن أكثره وعليه تخيلات قد زلت فيها الأقدام قديماً ، وما أتى الزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتنقيب ، حتى يعلموا أن فى عداد العلوم الدقيقة علماً لو قدروه حق قدره لما خفى عليهم أن العلوم كلها مفتقرة إليه وعيال عليه ، إذ لا يحل عقدها المؤربة ولا يفك قيودها بتركبة إلا هو ، وكل آية من آيات التنزيل وحديث من أحاديث الرسول قد ضم

ويوضحها لأنه بمنزلة التصوير والتشكيل لها (١٣) أو قوله (إن التمثيل إنما يضار إليه لما فيه من كشف المعنى ورفع الحجاب عن العرض المطلوب ، وإدناء المتوهم من المشاهد) (١٤). أو أن له — أى التمثيل — (شأننا ليس بالحق في إبراز خيئات المعاني، ورفع الستار عن الحقائق، حتى يريك المتخيل في صورة المتحقق، والمتوهم في معرض المتيقن، والغائب كأنه مشاهد) (١٥).

وعلى هذا الأساس يمكن للزمخشري أن يفسر قوله تعالى «مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبئت سبع منابل» بأنه نوع من التمثيل يقصده به (تصوير الأضعاف كأنها ماثلة بين عيني الناظر) (١٦) أو يفسر قوله «فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى» على أنه (تمثيل للمعلوم والنظروالاستدلال بالمشاهد المحسوس حتى يتصوره السامع كأنه ينظر إليه بعينه) (١٧) أو يفسر قوله تعالى «وقالت اليهود يد الله مغلولة» غلت أيديهم ولعنوا بما قالوا، بل يدها مبسوطتان، على أساس أن غل اليد وبسطها تمثيل وتصوير، شأن قولك (بسط اليأس كفيه في صدره، فجعلت لليأس الذي هو من المعاني لا من الأعيان

= وسيم الخسف بالتأويلات الغثة والوجوه الرثة، لأن من تأول ليس من هذا في غير ولا نفير، ولا يعرف قبيلًا منه من دبير) الكشف ٤٠/٣ وراجع كذلك

٤٧١/١

(١) الكشف ٣١/١

(٢) المرجع السابق ٢٠٣/١

(٣) المرجع السابق ١٤٩/١

(٤) المرجع السابق : ٢٤٧/١

(٥) المرجع السابق : ٢٤٣/١

كفان كذا ، (١) ، وهو أمر يوضحه ابن المنير السنّي ، بقوله إن الآية تقوم على
(تصوير الحقيقة المعنوية بصورة حسية تلزمها غالبا ، ولا شيء أثبت من الصور
الحسية في الذهن ، فلما كان الجود والبخل معنويين لا يدركان بالحس ويلازمهما
صورتان تدركان بالحس ، وهو بسط اليد وقبضها للبخل ، عبر عنهما بلازمهما
لفائدة الإيضاح والانتقال من المعنويات إلى المحسوسات (٢) .

وعلى هذا الأساس نفسه يمكن للزمخشري أن يفسر كل الآيات التي تقوم
على بث الحياة الإنسانية في الجوامد أو اضافة الصفات البشرية على ما هو غير
بشري ، على أنها تخيل وتصوير وتمثيل ، فقوله تعالى «إني رأيت أحد عشر
كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين» ، تمثيل وتخيل (٣) . وقوله «إنا
عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها
وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا» ، تمثيل وتصوير ، شأنه شأن قولهم (لوقيل
للشحم أين تذهب لقال أسوى العوج ، وكم لهم من أمثال على السنة البهائم
والجمادات . وتصور مقالة الشحم محال ، ولكن الغرض أن السمن في الحيوان
عما يحسن قبيحه كما أن العجف مما يقبّح حسنه ، فصور أثر السمن فيه تصويرا هو
أوقع في نفس السامع وهي به آنس وله أقبل وعلى حقيقته أوقف ، وكذلك تصوير
عظم الأمانة وصعوبة أمرها وثقل حملها والوفاء بها (٤) . وكذلك قوله تعالى
« فابكت عليهم السماء والأرض ، تمثيل وتخيل ، يجري على سنن الكلام العربي ،

(١) الكشف : ٤٧١/١

(٢) المرجع السابق : ٤٧١/١

(٣) المرجع السابق : ١٢٢/١

(٤) المرجع السابق : ٥٥٢/٢

وله نظائره في الحديث والشعر ، مثل قول جرير : (١) .

تبكى عليك نجوم الليل والقمر

وهكذا يرتد جانب كبير من بلاغة القرآن وقدرته على التأثير إلى أسلوبه الخاص الذي يصور المعاني للتلقي ، ويمثلها لمخيلته ، عن طريق التوصل بصور حسية ، أو بلغة المنظور والمشاهد والعيني ، التي تخيل المفروضات في الذهن وتحققها ، وتقدمها كما لو كانت أشياء واقعة مشاهدة .

ولعل الحاح الزمخشري على الكلمات والأفعال والصفات المرتبطة بالإحساسات البصرية ، ينم عن تركيزه على ما نسميه الآن بالصورة البصرية وأنه لم يكن يعرف من أنماط الصور — بمفهومها السيكلوجي — إلا النمط البصري وحده دون غيره من الأنماط . وكان الإحساسات التي يمكن أن تثيرها الصور القرآنية في مخيلة المتلقي إنما هي إحساسات بصرية فحسب ، وليس ثمة إحساسات سمعية أو شمعية أو لمسية أو ذوقية أو حركية . وحق عندما ينحدر الزمخشري من الآفاق الرحبة للتخيل والتصوير إلى مجالات أكثر تفصيلا وجزئية ، مثل الحديث عن التشبيه والاستعارة أو مجاز الاسناد أو المجاز المرشح أو تغيير صيغ الكلام ، ونقل دلالة الأفعال من الماضي — مثلا — إلى المستقبل أو العكس . . الخ ، فإن نفس النظرة تظل قائمة ، ويستمر نفس التركيز على الجانب البصري وعلى الإحساسات البصرية التي يمكن أن يثيرها التصوير القرآني في مخيلة المتلقي (٢) . وجلى أن الزمخشري يتشابه — في هذا — مع من قبله مثل الرماني والعسكري وابن جني ، إذ أنهم — جميعا — يقصرون التصوير على التقديم البصري للمعنى فحسب ، ومن هنا يصبح إلحاحهم على أفعال الرؤية ومرادفاتها

(١) الكشف ١٠٩/٣

(٢) راجع — على سبيل المثال — الكشف : ١١٩/١ - ١٢٠ ، ٥٨/٢ - ٥٩

٢٥١ ، ٤٩٧ ، ٤٦٤/٣ - ٤٦٥

ومشتقاتها - أثناء وصفهم للتصوير القرآني - أمرا مبررا مفهوما.. ولاشك أن في ذلك تضيقا لأنماط الصور القرآنية وحصرها لقدراتها الحسية الثرية والمتنوعة .

* * *

- ٣ -

إذا انتقلنا إلى مناقشة علاقة التصوير بالتقديم الحسى فى الشعر ، وجدنا لفكرة جانبين : يتصل أولها بقدرة الشعر الوصفى على محاكاة الموصوف ونقله نقلا خاصا يصوره للمتلقى كما لو كان يراه ، ويتصل ثانيهما بقدرة التشبيه والاستعارة ، أو المجاز عموما ، على إثارة إحساسات واضحة فى ذهن المتلقى ، أو تصوير المعنى تصويرا حسيا . ويظهر ذلك الجانب الثانى فيما تقوم به الصورة المجازية من ربط بين شيئين أو أشياء ، أحدهما حسى بالضرورة ، عن طريق المقارنة أو الاستبدال ، بشكل يجعلنا نشعر بشيء حسى ، أو أننا نواجه شيئا محسوسا ، ومركز على هذا الجانب فحسب ، لأننا سنعود إلى شعر الوصف وعلاقته بالمحاكاة فى الفصل التالى .

وتقابلنا فكرة التقديم الحسى للصورة المجازية منذ القرن الرابع للهجرة ، ومع الرماني بشكل خاص . ولعل الإشارة إلى الرماني - هنا - تؤكد لنا ظاهرة التداخل الذى كان يتم بين الدراسة البلاغية للشعر وللقرآن الكريم فى نفس الوقت ، فالرماني هو الذى طرح فكرة التقديم الحسى للاستعارة والتشبيه - بشكل عملى - فى القرآن الكريم وفى الشعر معا .

تتلخص فكرة الرماني - كما سبق أن أوضحنا - فى أن التشبيه والاستعارة يخرجان الأغمض إلى الأوضح . ولما كان ما تقع عليه الحاسة أوضع فى الجملة مما لا تقع عليه ، والمشاهد أوضع من الغائب ، كان التشبيه المرتبط بالمحسوس أوضع فى العقل ، والاستعارة المرتبطة بالحسى المشاهد أقرب إلى الإفهام والتأثير .

ليست هذه الفكرة جديدة كل الجدة ، فهي واضحة في الموروث البلاغي منذ
أواخر القرن الثاني ، والنقاش الذي دار حول الآية د طلعها كأنه رؤس الشياطين ،
يبين أن فكرة التوضيح كانت فكرة مبكرة ، وسنعود إلى تفصيل ذلك في الفصل
التالي . ولكن الجديد أن الرمانى يربط ما بين التوضيح والعناصر الحسية ، مفترضاً
أن ما تقع عليه الحاسة أوضح مما لا تقع عليه ، ومن ثم رأى أن توصل التشبيه
والاستعارة بعناصر الحس إنما هو نوع من التوضيح والكشف . ومن هنا قامت
كل أقسام التشبيه الأربعة وكل شواهدا - عنده - على أساس واحد هو
الانتقال من مشبه يدرك بالفكر إلى مشبه به يدرك بالعيان والبصر ، أو من مشبه
أقل حسية إلى مشبه به أكثر تمكناً في صفاته الحسية . وكان من الطبيعي أن يرفض
الرمانى تشبيه ما يرى بالعيان بما ينال بالفكر ، لأن ذلك يعكس فكرته . ويعيب
قول بعض شعراء عصره :

صدغه ضد خده مثل ما الوء د إذا ما اعتبرت ضد الوعيد
(من قبل أنه شبه الأوضح بالأغمض وما تقع عليه الحاسة بما لا تقع عليه) (١) .
وارتباط المحسوسات بالتوضيح مبحث ازدهر أساساً في الأوساط الفلسفية
منذ أواخر القرن الثالث ، وهو مبحث كان يستند إلى نوع من المعارف السيكولوجية
التي أفادها العرب تتيحة اطلاعهم على الموروث الفلسفى اليونانى بوجه خاص .
ومن المعروف أن العرب اطلعوا على كتاب النفس لأرسطو في النصف الثانى من القرن
الثالث على أقل تقدير (٢) ، ومن المعروف - أيضاً - أنهم تعرفوا على النظريات

(١) ابن رشيق : العمدة / ٢٨٧١

(٢) ترجم حنين (- ٢٦٤ هـ) كتاب النفس من اليونانية إلى السريانية ، ثم
قام ابنه اسحق بن حنين (- ٢٩٨ هـ) بترجمته من السريانية إلى العربية .

السيكولوجية الخاصة بأفلاطون وجالينوس وغيرهما من الفلاسفة في نفس الوقت.
تقريباً ، بما هياً للكندى (٢٥٢ هـ) ، وهو أول فيلسوف عربي ، التعرض
لمشكلة الإدراك الإنساني وما يتصل بها من حديث عن الخيال والقوة المصورة
التي تصور الأفكار الحسية (١) ، كما مهد الطريق أمام الفارابي (٣٣٩ هـ) كي
يؤسس نظريته في « النبوة » على أساس سيكولوجي خالص ، كما أشرت في
الفصل الأول .

ولم تكن الدراسة النقدية والبلاغية بمزول عن هذه المعارف ، فالفارابي
استعان بها لفهم الجانب النفسي من نظرية المحاكاة الارسطية مما جعله يستخدم
مصطلح التخيل الشعري . وكان من الطبيعي أن يحاول بعض المتفلسفة الاستعانة
بهذه المعارف لفهم طبيعة العناصر الحسية التي يقوم عليها التصوير الأدبي . ومن
هذه الزاوية وجه أبو حيان التوحيدي إلى مسكويه السؤال التالي : (ما السبب في
طلب الإنسان — فيما يسمعه ويقول ويفعله ويرثيه ويروى فيه — الأمثال ؟
وما فائدة المثل ؟ وما غناؤه من مآثاه ؟ وعلى ماذا قراره ؟ فإن في المثل والمثل
والمماثلة والتمثيل كلاماً راقياً وغاية شريفة) . وتقوم إجابة مسكويه كلها على أساس
أن الأمثال إنما تضرب فيما لا تدركه الحواس مما تدركه (والسبب في ذلك
أنسنا بالحواس ، وإلفنا لها منذ أول كوننا ، ولأنها مبادئ علومنا ، ومنها نرتقى
إلى غيرها . فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه ، أو حدث بما لم يشاهده ، وكان
غريباً عنده ، طلب له مثالا من الحس ، فإذا أعطى ذلك أنس به . وقد يعرض

(١) يعرف الكندى هذه القوة بقوله (وهذه القوة المصورة إنما هي مصورة .
الفكر الحسية ، فأى فكرة عرضت لنا عند تشاغلنا عن جميع الحواس تمثلت
تلك الفكر لنا مجرد من غير طينة ، فوجدنا في الثوم من الصور الحسية ما ليس
بجده الحس بته) راجع رسائل الكندى ٣٠٠/١

في المحسوسات أيضاً هذا العارض ، أعني أن إنساناً لو حُدِّثَ عن النعامة والزرافة والفيل والتمساح، لطلب أن يُصوَّرَ له ليقع بصره عليه، ويحصل تحت حسه البصرى، ولا يقنع فيما طريقه حس البصر بحس السمع حتى يردّه إليه لعينه (١). وهكذا الأمر في الموهومات فإن إنساناً لو كلف أن يتوهم حيواناً لم يشاهد مثله لسأل عن مثله ، وكلف من يخبره أن يصوره له ، مثل عنقاء مغرب، فإن هذا الحيوان وإن لم يكن موجوداً ، فلا بد لتوهمه أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها . فأما المعقولات فلما كانت صورها ألطف من أن تقع تحت الحس ، وأبعد من أن تمثل بمثال الحس إلا على جهة التقريب — صارت أخرى أن تكون غريبة غير مألوفة. والنفوس تسكن إلى مَثَلٍ وإن لم يكن مَثَلاً، لتأنس به من وحشة الغربة، فإذا ألفتها ، وقويت على تأملها بعين عقلها من غير مثال ، سهل حينئذٍ عليها تأمل أمثالها (٢).

وجلى أن إجابة مسكويه تقوم على أساس مشابه للأساس النظرى الذى يقوم عليه تحليل الرمانى لتشبيهات الشعر واستعارات القرآن. قد تكون إجابة مسكويه أعمق وأشمل ، وأكثر استناداً إلى معارف سيكولوجية محددة لا نجد لها فى تحليل الرمانى ، لكن الجذر النظرى للعلاقة بين التوضيح والإسناد إلى المحسوس واحد عنه كلا الاثنين .

ولم يكن الرمانى منفصلاً عن الأوساط الفلسفية فى عصره ، بل كان متأثراً بها ومشاركاً فيها ، فهو — من ناحية — معتزلى ، والمعتزلى رجل ينبغى أن يكون

(١) لاحظ التشابه اللافت بين هذه الملاحظة وما يقوله ابن رشيق من أن
« أفضل الوصف هو ما قلب السمع بصراً ، العمدة ٢٢٦/٣ »
(٢) أبو حيان التوحيدى : الهوامل والشوامل / ٢٤٠ — ٢٤١

ما يحسنه من كلام الدين في وزن ما يحسنه من كلام الفلسفة (١) ، وهو — من ناحية أخرى — منطقي ، كانت له طريقة خاصة انفرد بها في دراسة المنطق ، لو صدقنا كلام أبي حيان التوحيدي (٢) . ونحن نعرف أن الشعر والخطابة كانا قسمين من أقسام المنطق منذ عصر الكندي (٣) . ورغم أن كتب الرمانى ، ذات الصبغة الفلسفية ، قد ضاعت كلها ، فإتينا نعرف — على الأقل — أن منها كتاباً في صفات النفس ، وآخر في المعرفة ، وثالثاً في الحقيقة والمجاز ، ورابعاً في المنطق (٤) ، وهى أسماء تدل على ثقافة الرمانى الفلسفية ونوعيتها . ومن الثابت أنه استغل هذه الثقافة في شرحه لكتاب سيبويه ، فأثر ثقافته النفسية — في هذا الشرح — واضح ، فمر يتكلم عن الحواس وفعاليتها ، والإحساسات ، والفرق بين إيجاب الحاسة بعلم الشيء ضرورة وبين إيجابها بالدلالة .. الخ (٥) . وهذا يجعلنا أقرب لفهم المهاد الثقافى الذى كانت تنبع منه تحليلات الرمانى للاستعارة والتشبيه على أساس من المعارف السيكلوجية الشائعة فى عصره . ولم يكن من الطبيعى أن يتحدث الرمانى عن العناصر الحسية فى التشبيه والاستعارة ، لولا إفادته من نوع الثقافة الشائعة فى البيئات والأوساط التى تفاعل معها ، ولولا صلة من نوع ما برجال أمثال مسكويه ، تحدثوا عن أهمية التمثيل وطبيعته على أساس سيكلوجى واضح .

وسواء أخذ الرمانى فكرة الربط بين التوضيح والتقديم الحسى للاستعارة والتشبيه من الفلاسفة أمثال مسكويه ، أو كانت هذه الفكرة نتيجة لاجتهاداته

(١) الجاحظ : الحيوان ١٢٤/٢

(٢) أبو حيان التوحيدي : الامتاع والمؤانسة ١٣٣/١

(٣) أحمد فؤاد الأهوانى : الكندى / ١١٠ — ١١٣

(٤) مازن المبارك : الرمانى النحوى / ١٠٠ — ١٠٣

(٥) المرجع السابق / ٢٣٨ — ٤٢٠

الخاصة ولتفتح آفاق ثقافته العريضة ، فان الفكرة شاعت في النقد العربي ، وأفاد منها النقاد والبلاغيون بعده فائدة جلية ، وظل كثير منهم يقرن بلاغة التشبيه والاستعارة في الشعر بقدرتها على تجسيم المعنوى وتقديمه في صورة حسية . وأوضع مثل على ذلك العسكري ، والمرزوقي ، وابن رشيق ، وابن سنان الحفاجي .

أما العسكري فإنه ينقل كل أفكار الرمانى الخاصة بالتشبيه والاستعارة تقريبا ، وهو — مثل الرمانى — يرى أن الاستعارة في بيت امرئ القيس :

وقد اغتدى والطير فى وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكلا

أبلغ من الحقيقة (لأنك تشاهد ما فى القيد من المنع فاست تشك فيه . وكذلك قولهم : هذا ميزان القياس ، حقيقة تعديل القياس ، والاستعارة أبلغ ، لأن الميزان يصور لك التعديل حتى تعالنه ، وللعيان فضل على ما سواء (١) . ويرفض العسكري — مثل الرمانى — ما جاء فى أشعار المحدثين من (تشبيه ما يرى العيان بما ينال الفكر) لأنه ردىء ، مثل قول أبى تمام :

وكنأ أعز عزا من قنوع يعوضه صفوح من ملول
فصرت أذل من معنى دقيق به فقر إلى فهم جليل

لأنه (أخرج ما تقع عليه الحاسة إلى ما لا تقع عليه ، وما يعرف بالعيان إلى ما يعرف بالفكر) (٢) . وتستوى الفكرة العسكرية فيلح دليها فى كتابه دديوان المعانى ، حيث يرى أن وصف التوخي لطول الليل :

وليلة كأنها طول الأمل ظلامها كالدهر ما فيه خلل

(١) العسكري : الصناعتين / ٢٧١

(٢) المرجع السابق / ٢٤٢

كأنما الإصباح فيها باطل أزهيته الله لحق فبطل
ساعاتها أطول من يوم النوى ليلة الهجر وساعات العذل
(يستلمح، وإن لم يكن مختارا من التشبيه، لأن إخراج المحسوس إلى ما ليس
بمحسوس في التشبيه رديء) (١) .

أما المرزوقي فإنه يأخذ - في شروحه الشعر - فكرة الرماني، ويفيد من تطبيقات
العسكري، ويحاول استغلال الفكرة استغلالا واسعا، يمكنه من إدراك الأبعاد
التصويرية للتشبيهات، التي ترد داخل القصائد التي يشرحها . وفي كثير من الأحيان
يقترن التشبيه عنده بالتصوير، أو يجري مجراه، أو يكون من باب التصوير (٢) ويبدو
تأثر المرزوقي بالرماني واضحا من خلال استخدامه لتقسيمه الرباعي للتشبيه (تبعا
لفكرة التوضيح الحسي) . وعلى هذا الأساس يرى المرزوقي أن قول حاتم :
وعازلة قامت على تلومني كأنني إذا أعطيت مالي أضيعها

(تشبيه، يجري مجرى تصوير الحال في إخراج الخافي إلى البيان) (٣)، وقول
شمل ابن شيبان :

مشينا مشية الليث غدا والليث غضبان
يدخل في نطاق التشبيه لأنه (أخرج ما لا قوة له في التصوير إلى ما له قوة
فيه) (٤)، وقول نفس الشاعر :

وطعن كفم الزق غدا والزق ملان
(أبرز ما يقل في الإعتياد في صورة ما يكثر فيه) (٥)، وقول ربيعة بن مقروم :

(١) ديوان المعاني : ٣٤٧/١ - ٣٤٨ ، وكذلك ٣١٠/١

(٢) المرزوقي : شرح الحماسة ٩٠/١ ، ١٦٠ - ١٦١ ، ٥٦٩/٢ ، ١٧٩٢/٣

(٣) المرجع السابق ١٧١١/٤

(٤) المرجع السابق ٣٦/١

(٥) المرجع السابق ٣٧/١

والد ذى حق على كأنما تغلى عداوة صدره فى مرجل
تشبيه أخرج (ما لا يدرك من العداوة بالحس إلى ما يدرك من غليان القدر
حتى تجلى فصار كالمشاهد) (١) وقول الشاعر .
والحرب يلحق فيها الكارهون كما تدنو الصبح إلى الجربى فتعديها
فيه (خروج المشبه من الكمون إلى الظهور ، ومن الخفاء إلى البروز ، حتى
يتجلى لتأمله والمتفكر فيه ، على بعده فى التصور ، تجلى القريب فى العرف
والاعتقاد . وهذا هو غاية المراد من التشبيهات) (٢) .
وجلى أن كل هذه التقسيمات والاحكام مستمدة أساسا من الرمانى وتقسيمه
للتشبيه . ولكن اللافت أن المرزوقى - فى أمثال هذه الاحكام - لا يشير إلى إفادته من
الرمانى أو من غيره . وهذا - على كل حال - مسلك عام لدى المؤلفين المتأخرين ،
فابن سنان - الذى لا يذكر اسم الرمانى إلا فى حالة المخالفة - يفعل نفس
الفعل ، ويتحدث عن التمثيل والتشبيه على أنها أداتان للتوضيح تخرجان المعنوى
إلى مجال الحس والمشاهدة (٣) ، دون أن يشير إلى مصادره . ولقد كان ابن رشيق
أكثر أمانة - فى ذلك - من كل من المرزوقى وابن سنان ، إذ أنه لا يكتفى
بالأخذ بل يحاول المناقشة والتعديل (٤) . على أن المرزوقى لا يفيد من الرمانى
فحسب ، بل يتجاوزه إلى قدامة والعسكرى ، فأحيانا يكون التصوير - عنده -
قرين البراعة فى الوصف والقدرة على تمثيل الأشياء وتصوير الاحوال (٥) ، وهنا

(١) المرزوقى : شرح الحماسة ٦٣/١ - ٦٤

(٢) المرجع السابق ٤٠٨/١

(٣) ابن سنان : سر الفصاحة ٢٢٢ - ٢٢٥ ، ٢٣٧

(٤) ابن رشيق : العمدة ١٩٥/١ - ١٩٦

(٥) شرح الحماسة ٢١٨/١ - ٢١٩ ، ٢٥٢ - ٢٥٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥/٢ - ٩٥٥ -

٢٩٦ وراجع كذلك شرح ديوان أبى تمام للتبريزى ٢٧٢/٢ ، ٣٢٢ - ٣٢٣

تظهر آثار قدامة والعسكرى . وفي أحيان أخرى يكون التصوير قرين تجسيم
المعنوى ومرتبطا — لذلك — بالاستعارة المكنية ، كما حدث في بيت تأبطشرا:

إذا هزه في عظم قرن تهلت نواجذ أفواه المنايا الضواحك

الذى يعد تصويرا لأن (ذكر التهلل والناجذ مثل وتصوير للمراد) (١) .
ومهما يكن من أمر فإن العسكرى والمرزوقى وابن سنان وابن رشيق لم يكونوا
على نفس المستوى الثقافى الذى كان عليه الرمانى ، ومن هنا ظل عرضهم لفكرة
التصوير وصاتها بالتقديم الحسى عرضا عمليا محدودا ، يعتمد على تكرار ما قيل
أكثر مما يعتمد على الاجتهاد الفردى ، الذى يحاول أن يستكشف العال والأسباب
التي ترتد إليها الظواهر العملية ، وهذا هو ما نجده عند عبد القاهر الجرجاني الذى
كان معاصرا لابن سنان وابن رشيق ، فقد كان عبد القاهر يختلف عن أقرانه من
رجال القرن الخامس ، ثقافته أوسع ، وخبرته بالموروث البلاغى والنقدى السابق
عليه يدعمها ويعمقها الموروث الفلسفى الذى حاول الإفادة منه كتكلم أشعرى له
ثقله ومكانته . ومن هنا نجده لا يقتصر على التحليل العلى الضيق مثلما نجد عند
العسكرى والمرزوقى وابن سنان ، بل يحاول أن يعلل الجوانب التصويرية فى الشعر ،
ويردها إلى أساس نفسى يبررها ويفسرهما ، على نحو يذكرنا بمحاولة الرمانى
وبأفكار مسكويه .

ترتبط بلاغة التشبيه والاستعارة والتمثيل — عند عبد القاهر — بقدرتها على
التصوير والتجسيم أو التقديم الحسى للبنى ، أما فيما يتصل بالتشبيه فإن عبد القاهر
يعدد أقسامه ، وهو أميل إلى أن يعد القسم الذى يؤخذ فيه الشبه من الأشياء
المحسوسة المشاهدة والمدركة بالحواس — على الجملة — للبنى المعقولة هو الأصل

(١) شرح الحماسة : ٩٩/١

وما عداه فروع (١). وهو أمر يفسره الرازى — أحد شراح عبد القاهر —
 عندما يرجع أكثر أغراض التشبيه إلى التخييل الذى هو (أقوى على ضبط الكيفيات
 المحسوسة) (٢)، أما الاستعارة — عند عبد القاهر — فن خصائصها التى تذكر
 بها، وهى عنوان مناقبها (أنك ترى بها الجماد حيا ناطقا، والإعجم فصيحاً،
 والأجسام الحرس مينة، والمعانى الخفية بادية جلية... إن شئت أرتك المعانى
 اللطيفة التى هى من خبايا العقول كأنها جسدت حتى رأتها العيون) (٣)، أما
 التمثيل فإنه يفعل نفس الشيء، وبما يدل على ذلك (أنك قد تعبر عن المعنى بالعبارة
 التى تؤديه، وتبالغ وتجتهد حتى لاتدع فى النفوس منزعا، نحو أن تقول: وفلان
 إذا هم بالشيء لم يزل ذاك عن ذكره وقلبه وقصر خواطره على إمضاء عزمه،
 ولم يشغله شيء عنه، فتحتاط للمعنى بأبلغ ما يمكن، ثم لاترى فى نفسك له هزة،
 ولا تصادف لما تسمعه أريحية، وإنما تسمع حديثا ساذجا وخبرا وغفلا، حتى
 إذا قلت:

إذا هم ألقى بين عينيه عزمه (٤)

امتلات نفسك سرورا وأدركتك طربة — كما يقول القاضى أبو الحسن —
 لا يملك دفعها عنك. ولا تقل إن ذلك لمكان الإيجاز، فإنه وإن كان يوجب شيئا
 منه فليس الأصل له، بل لأنه أراك العزم واقفا بين العيينين، وفتح إلى مكان

(١) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ٦١ — ٦٢

(٢) الفخر الرازى: نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز / ٦٥

(٣) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ٤١

(٤) لاحظ تكرار نفس المثل — بيت تأبط شرا — عند كل من المرزوقى

وعبد القاهر.

المعقول من قلبك بابا من العين (١). وفي مثل هذه النظرة إلى الاستعارة والتمثيل يتجلى معنى التجسيم الذى يشير إليه مصطلح التصوير ، عند الجاحظ إشارة ضمنية ، والذى يشير إليه المرزوقى إشارة صريحة ، ويتحدد بوضوح على أنه تمثيل الشيء أمام العين ، وتجسيد المعنوى ، وتشخيصه وبث الحياة فيه كأنه يتحرك ويشعر.

ويبدو أن عبد القاهر بعد أن اكتمل له مفهومه الذى يرى أن جمال التمثيل يرجع إلى قدرته التصويرية على تقديم المعنى إزاء العين ، شعر أن عليه أن يقنع قراءه بفكرته ، ويبرر لهم جمال التمثيل ، فيقول إن جمال التمثيل يرجع إلى أمرين . (فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفى إلى جلى ، وأن تردّها فى الشيء تغلّما إياه إلى شيء آخر هى بشأنه أعلم . . . نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس . . . لأن العلم المستفاد من طرق الحواس . . . يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام . . . فلماذا يحصل بهذا العلم هذا الانس من جهة الاستحكام والقوة . وضرب آخر من الانس وهو ما يوجبه تقدم الإلف . . . ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا عن طريق الحواس والطباع ، ثم من جهة النظر والروية ، فهو إذن أمس بها رحما ، وأقوى لديها ، ذمما ، وأقدم لها صحة ، وأكد عندها حرمة ، وإذا نقلتها فى الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض . . . إلى ما يدرك بالحواس . . . فأنت كمن يتوصل إليها للغريب بالحميم وللجديد الصحة بالحبيب القديم) (٢) وهذا تبرير يردنا مباشرة إلى الفكرة الجوهرية التى قام عليها تحليل الرماني للاستعارة ، بل يردنا — بشكل أكثر

(١) عبد القاهر: دلائل الإعجاز/ ١١٣ — ١١٤ وراجع كذلك/ ١٠٣ ، ١٠٥

(٢) عبد القاهر: أسرار البلاغة/ ١٠٨ — ١٠٩ وقارن بالمفتاح للسكاكى/

مباشرة — إلى تعليل مسكويه لجمال التمثيل وحرصه الإنسان على المثل ، ولعلنا تشابه المصطلح (التمثيل) ما بين عبد القاهر ومسكويه ، يشير إلى صلة مباشرة — من نوع ما — بينها ، خاصة أن عبد القاهر يرد جمال التمثيل إلى عملية التوضيح التي ترتبط باقتران المعنوى بالحسى ، وبالنقلة من العقل إلى الإحساس ، وما يدفع إليها من إلف النفس للحسوس واعتمادها — أول ما تعتمد — على المعرفة الحسية ، وهذه كلها أشياء أوضحها مسكويه، وإن كان أسلوبه أقل تفصيلاً وزخرفاً من أسلوب عبد القاهر .

ويبدو أن تركيز عبد القاهر على الجانب البصرى الخالص من التقديم الحسى للمعنى — فى التصوير الشعرى — جعله يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام ، على أساس أن الاحتفال والصنعة فى التصويرات والتخييلات الشعرية ، تفعل فعلا شديداً بما يقع فى نفس الناظر إلى « التصاوير » التي يشكلها الخذاق من الرسامين أو المصورين (فكأن تلك تعجب وتخطب وتروق وتوفق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه ، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ، ويوقعه فى النفوس من المعانى التي يتوهم بها الجماد الصامت فى صورة الحى الناطق ، والموات الآخرى فى قضية الفصيح المعرب والمين المميز ، والمعدوم المفقود فى حكم الموجود المشاهد) (١).

ويمكننا أن نلاحظ هنا أن مصطلح « الصورة » يتكرر أكثر من مرة — فى النص السابق — لكنه لا يشير إلى فكرة التقديم الحسى للشعر بقدر ما يشير إلى الصياغة والتشكيل . وفى الحقيقة ، فإن مصطلح « الصورة » لا يستخدم عند

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٣١٧

عبد القاهر استخداماً موحداً ، فدلالته تنصب في بعض المواضع ، على التقديم الحسى للمعنى مثلاً في الاستعارة والتمثيل ، وفي مواضع أخرى تنصب دلالة المصطلح على الشكل العام للكلام البليغ وطريقته في الصياغة ، أى أن أن المصطلح يحمل في طياته الدلالة على الصورة (Image) والشكل (Form) في نفس الوقت .

وفي دلائل الإعجاز — بوجه خاص — يكاد المصطلح يقتصر اقتصاراً تاماً على معنى الصياغة والشكل ، بل إن عبد القاهر يحصر مفهوم التصوير — في نص الجاحظ السابق — في دلالة الصياغة فحسب (١) . ولا شك أن الجاحظ في الدلائل على فكرة النظم ومحاولاته القضاء على ما وقع فيها من لبس وسوء فهم لمشكلة اللفظ والمعنى ، كانت هي العوامل الكامنة وراء هذا التحديد والتضييق لمفهوم المصطلح الجاحظي ، ومن هنا يقول عبد القاهر (واعلم أن قولنا « الصورة » إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذى نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البيئونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان ما بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا ولا تكون في صورة ذاك ، وكذلك الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ، ثم لما وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بيئونة في عقولنا وفرقا ، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البيئونة بأن قلنا : للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك ، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ، ويكفيك قول الجاحظ : « إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير » (٢) . وجلى أن « الصورة » هنا لا تشير إلى مفهوم التقديم الحسى للمعنى بقدر ما تشير إلى طريقة الصياغة أو النظم التى تمايز بها ، وتتحدد تبعاً لها ،

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ١٦٨ - ١٦٩

(٢) المرجع السابق / ٣٣٠

قيمة النص الأدبي . وهنا يذكرنا مصطلح « الصورة » بنظيره فيما يسمى بالفلسفة الأولى ، وبالعلة الصورية — عند الفلاسفة — تلك التي بها يكون الشيء هو ما هو (١) ، حيث تصبح الصورة هي الشكل الذي تتشكل المادة فيه ، أو الهيئة التي يتصور الهيولى بها (٢) .

هذا عما جاء في دلائل الإعجاز، أما في أسرار البلاغة فإن الأمر يختلف قليلاً، ويواجهنا مصطلح « التصوير » وهو يحمل — في جانب من جوانبه — فكرة تجسيم الممنون وتمثيل الشيء في الخيلة، مما يجعل عبد القاهر يقارن بين «التصويرات» و«التخييلات» الشعرية وبين «تساوير» الرسامين . ولا شك أن مثل هذا الفرق في استخدام المصطلح ما بين الكتابين يرجع إلى أن عبد القاهر ، كان لا يركز الانتباه كله - في الكتاب الثاني - على فكرة النظم (توخي معاني النحو بين الكلم) بنفس القدر الذي نجده في الكتاب الأول . لقد كان مشغولاً - أساساً - في الأسرار بتوضيح أسرار البلاغة التي تكمن وراء تأثير الاستعارة والتمثيل والتشبيه والكناية، مما جره إلى الحديث عن التصوير والتخييل، ومن ثم بدأ مفهوم الصورة (Image) في الوضوح والبروز بأكثر مما جاء في دلائل الإعجاز .

ولا شك أن استخدام عبد القاهر لمصطلح التخييل - في الأسرار - فضلاً عن مقارناته بين عمل الشاعر وعمل الرسام يكشف عن مدى مساهمة شراح أرسطو من فلاسفة الاسلام في بلورة مفهومه عن التصوير والتمثيل (٣) . والواضح أن عبد القاهر كان كثيره من المتكلمين أعمق تأثراً بكتاب الخطابة لأرسطو، إلى جانب أن هذا الكتاب أوضح صلة بتفكير عبد القاهر وأقرب، خاصة أن القسم الثالث

(١) راجع رسائل الكندي ١٦٦/١

(٢) الخوارزمي : مفاتيح العلوم ٨٢

(٣) راجع شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس في الشعر / ٢٥٨ - ٢٦٢

من الكتاب يتحدث عن مسائل أسلوبية شديدة الألفة بالنسبة لعبد القاهر البلاغي .
ومن هنا يمكن القول إن عبد القاهر أفاد من أفكار أرسطو - في الخطابة -
خاصة تلك التي تقرر أن الاستعارة وما شابهها تمثل الأشياء للأعين، وتضفي على
الجوامد والمعنويات حياة إنسانية مشخصة (١)، بل إن حديث عبد القاهر عن
الاستعارة وكيف أنها ترينا (الجناد حيا ناطقا ، والاعجم فصيحاً ، والأجسام
الخرس مينة) (٢)، يمكن أن يذكرنا بعبارات ابن سينا - في شرحه لخطابة
أرسطو - خاصة تلك التي يقول فيها : (ومن أنواع الاستعارة اللفظية : أن
تجعل أفعال الأشياء الغير المتفesse كأفعال ذوات الانفس) (٣) .

ولعل في مثل هذه الإشارة ما يرينا أن العلاقة بين التصوير والتقديم الحسى
للمعنى فى الشعر ، قد أخذت تزداد عمقا واتساعا نتيجة إفادة البلاغيين والنقاد من
أنواع الثقافة الشائعة فى عصرهم ، خاصة ما يتصل منها بالموروث اليونانى سواء
فى جانبه الفلسفى العام أو فى جانبه النقدى الخاص، ولعل فى عرضنا لمعالجة قدامة
والرمانى وعبد القاهر للفكرة ما يقدم دليلا واضحا على ذلك .

• • •

— ٤ —

تكشف مقارنة عبد القاهر بين « تخيلات ، الشاعر و « تصاوير ، الرسام
- كما أسلفنا - عن إفادته من شراح أرسطو من الفلاسفة . ومن الضرورى - ونحن

(١) ابن سينا : الخطابة ٢٢٩ ، ٢٣٠

(٢) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٤١

(٣) ابن سينا : الخطابة / ٢٣٠

تتحدث عن فكرة التقديم الحسى للشعر - أن نتوقف عند العلاقة بين الشعر والرسم على النحو الذى فهمت به فى الموروث النقدى ، لأن التسليم بهذه العلاقة أو الإلحاح عليها ، كان يقود إلى الإلحاح على الجوانب الحسية للتصوير الشعرى .

إن ربط الشعر بالرسم كان يودى إلى افتراض مؤداه أن الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية ، هذا عن طريق المشاهد التى يرسمها على اللوحة فيتلقاها المشاهد تلقيا بصريا مباشرا ، وذاك عن طريق لغته التى تثير فى ذهن المتلقى صورة يراها بعين العقل ، وهو فهم يمكن أن يجعل الناقد يفتش عن الصور البصرية الواضحة فى الشعر ، أو يتأمل الإحساسات البصرية التى يمكن أن تثيرها الصورة فى ذهن المتلقى ، ناهيك عن أنه يمكن أن يودى إلى فهم الصور على أنها محاكاة - من نوع ما - لمدرجات حسية سابقة ، ومن ثم يتركز التحليل على العلاقة بين صور الشعر والمدرجات الحسية ، التى يفترض أنها أصل الصور .

والمقارنة بين الشعر والرسم - فى هذا المجال - مبحث ازدهر أساسا عند شراح أرسطو ، الذين تقبلوا فكرته عن أن الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة ، قد يتمايزان فى المادة التى يحاكيان بها ، لكنها يتفقان فى طبيعة المحاكاة ، وطريقتها فى التشكيل ، وتأثيرها فى النفس . وبذلك تصبح المقارنة بين الشعر والرسم ذات جوانب ثلاثة ، يمكن التمييز - مبدئيا - بينها :

أولا : إن كلا من الشاعر والرسام ينقل العالم فى أشكال فنية ، قد تتجاوز الحدود الظاهرية للعالم لكنها لا تخرج عن قوانينه الأساسية ، تبعاً لعكرة الاحتمال والإمكان الأرسطية . إن الشاعر أو الرسام قد ينقل الواقع أو يحاكيه كما هو وقد ينقله أو يحاكيه بأقبح أو أحسن مما هو عليه ، ولكن هذا الحسن أو القبح ليس مستحا وتشويها للعالم أو قوانينه ، وإنما هو أمر يمكن حدوثه أو يحتمل حدوثه ، أى أن فعل الشاعر والرسام خاضع لقوانين العالم الأساسية ، بل لعله كشف وتكميل لها فى نفس الوقت .

وتعتمد طريقة الشاعر والرسام في نقل العالم وتقديمه للمتلقي ، على مادة ذات صلة بالحواس ، فهي مرتبطة بإحساسات كليهما ، وهي تخاطب إحساسات المتلقي . ومن هنا فإن الشاعر والرسام عندما يقومان بفعل المحاكاة - سواء كانت لمعنوي مجرد أو لمادى محسوس - فإنهما يخاطبان الإحساسات والخيالة ، ويجهان الأشياء أو الأفكار في أشكال محسوسة يمكن رؤيتها ، إما عن طريق العين الباصرة - كما في حالة الرسام - وإما عن طريق عين العقل أو الخيلة - كما في حالة الشاعر .

من هنا كان الفارابي يرى أن المحاكاة الشعرية لا تتناول مادة الطبيعة خارج الإنسان وخدها ، ولا أفعاله الظاهرة فحسب ، وإنما تتناول - فضلا عن ذلك - عالمه الداخلي بكل ما فيه من انفعالات ومشاعر وجدانية ، (إن موضوعات الأقاويل الشعرية هي - بوجه ما - جميع الموجودات الممكن أن يقع بها علم إنسان)^(١) . هذه الموجودات الممكنة ، تشمل الأخلاق ، والانفعالات ، والهيئات النفسية (فنما ما ينسب إلى النفس ، ومنها ما ينسب إلى البدن ، ومنها ما هي خارجة عن هذين)^(٢) . وعندما يقدم الشاعر هذه العوالم الداخلية أو الخارجية للإنسان ، أو يحاكيها ، فإن عليه أن يقدمها تقديمًا محسوسًا ، عن طريق التخيل . والتخيل طريقة خاصة في مخاطبة الخيلة ، تعتمد على أن ترسم فيها صورًا ذهنية ذات خصائص حسية . وما يصنعه الشاعر - في هذه الحالة - لا يختلف كثيرًا عما يصنعه الرسام ، وإن توصل أحدهما باللون والظل وتوصل الآخر بالكلمة ، فكلاهما يرمي (إلى إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم)^(٣) . وكلاهما

(١) الفارابي : كتاب الموسيقى الكبير / ١١٨٣

(٢) نفس المرجع والصفحة .

(٣) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء ؛ أرسطوطاليس : فن الشعر

يقدم مادته إلى الذهن صوراً ، أوثير مادته صوراً في الذهن .

هذه الفكرة نجدّها عند ابن سينا ، لكن بشكل أوضح من الفارابي . إن الشاعر - عند ابن سينا - (يجرى مجرى المصور فكل واحد منهما محاك) (١) ، والشاعر لا يصور الأشياء المادية لحسب بل يصور المعنويات أيضاً ويحاكيها ، فإذا فعل ذلك ، فإن عليه أن يكون كالرسام يستغل الجانب الحسي ، ويتوسل بمادة حسية المحتوى ، لأن هذا هو سبيله لمحاكاة الأخلاق والانفعالات . وهذا فهم - لابن سينا - يدعمه قوله عن الشاعر (ويجب أن يكون كالمصور ، فإنه يصور كل شيء بحسه ، وحتى الكسلان والغضبان . كذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق كما كان يقول أوميرس [هوميروس] في بيان خيرية أخيلوس ، وينبغي أن يكون ذلك مع حفظ للطبيعة الشعرية والمحسوس المعروف عن حال الشعر) (٢) .

ويوضح ابن رشد - هو الآخر - هذه الحقيقة ، فهو يقول ما مؤداه إن الشاعر يضطر إلى الاستعانة بالأشياء الخارجية إذا قصد محاكاة الاعتقادات والأفكار المعنوية ، ذلك لأن تخيلها (يعسر إذ كانت ليست أفعالا ولا جواهر) (٣) ويوضح ابن رشد الفكرة أكثر عندما يقول : (فكما أن المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود حتى أنهم قد يصورون الغضاب والكسالى ، مع أنها صفات نفسانية ، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس ... ومن هذا النحو من التخيل - أعني الذي يحاكي حال النفس - قول أبي الطيب يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة :

(١) ابن سينا : فن الشعر / ١٩٦

(٢) المرجع السابق : ١٨٩

(٣) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ؛ فن الشعر / ٢١٥

أتاك يكاد الرأس يجحد عنقه وتقد تحت الذعر منه المفاصل
يقوم قهيم الساطين مشبه إليك إذا ما عوجته الأفاكل (١)

وهكذا تظل العلاقة بين الشاعر والرسام - في هذا الجانب - واضحة ، فكلاهما يخيّل الأشياء إلى المتلقى ، ويقدمها إليه تقديمًا محسوسًا ، حتى لو كان يحاكي أفكارًا مجردة وانفعالات نفسانية ، إذ يظل الرسام يتوصل بالمنظور والمشهد المباشر ، ويظل الشاعر يتوصل بلمغة تثير الإحساسات في الأذهان وتصور الشيء وتخيّله للمتلقى (كأنه محسوس ومنظور إليه) (٢) . كما يقول ابن رشد .

ثانيا : إن طريقة الشاعر - في تشكيل مادته - تشبه طريقة الرسام ، على أساس أن كليهما يهدف إلى إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتآلف بين عناصر مادته ، هذا عن طريق ما يحدثه من تناسب وتآلف بين ألوانه على اللوحة ، وذلك عن طريق ما يحدثه بين أحرفه وكتباته في القصيدة . هذا التناسب أو التآلف هو ما يمكن تسميته بالعلّة الصورية تارة ، أو بحسن التأليف وبراعة المحاكاة تارة أخرى . وهو أمر كان نابعا - عند شراح أرسطو - من فهمهم للفلسفة الأرسطية العامة ، خاصة ما يتصل منها بالعلاقة بين الهيولى والصورة (٣) . وهو أمر كانت تؤكد جماعات أخرى أكثر قربا من أفلاطون وأكثر تأثرا بالأفلاطونية المحدثة ، مثل جماعة اخوان الصفا الذين نظروا إلى الشعر والرسم والموسيقى والنحت ، في ضوء مبدأ عام خلاصته (أن أحكم المصنوعات وأتقن

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ؛ فن الشعر / ٢٢٢

(٢) المرجع السابق / ٢٢٩

(٣) شكرى عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر / ٢٠٩ ، ٢١٢ .

المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تأليف أجزائه وهيئة تركيبه على النسبة
الافضل (١).

ثالثا : إن كلا من الشاعر والرسام — بطريقته الحسية في التقديم ، ونجاحه
في صياغة مادته — يمكن أن يحدث تأثيرا خاصا في نفوس المتلقين ، ويمكن أن
يوقع المحاكيات في أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم يفعلون أشد الانفعال .
بل إن براعته في إيقاع المحاكيات وصياغتها تجعلهم يلتذون بالقبيح ، ويرون فيه
جمالا لم يكن قائما من قبل . والدليل على ذلك أن الناس (يسرون بتأمل الصور
المنقوشة للحيوانات الكريهة ، والمتقذ منها ، ولو شاهدوها أنفسهم لتكبروا
عنها ، فيكون المفرح ليس تلك الصورة ولا المنقوش ، بل كونه محاكاة لغيرها إذا
كانت أتقنت) (٢) . وجلى أن علة اللذة التي يستشعرها المتلقى في هذه الحالة
لا ترجع إلى قبح الشيء المحاكى أو حسنه في ذاته ، بل ترجع إلى حسن المحاكاة
ذاتها ، وإلى أن هذه الأشياء — التي يحاكيها الرسام — (حسنة المحاكاة لما
حوكى بها عند مقايستها به) (٣) . وما ينطبق على الرسم — هنا — ينطبق على الشعر
بنفس القدر (٤) ، فالشعر قادر — ببراعة محاكاته — على أن يجعل القبيح حسنا ،
والحسن قبيحا .

هذه هي الجوانب الثلاثة التي تحدد أوجه التشابه بين الشعر والرسم عند
شراح أرسطو ، وهي أيضا موجودة بدرجات متفاوتة عند البلاغيين والنقاد .

(١) رسائل اخوان الصفا : ٢١٧/ ١ وانظر ١٩٥ ، ٢١٨ - ٢١٩ - ٢٥٢ -

٢٨٩ ، ٢٥٣ .

(٢) ابن سينا : فن الشعر / ١٧١ - ١٧٢

(٣) ابن سينا : الخطابة / ١٠٣ - ١٠٤ .

(٤) ابن سينا : فن الشعر / ١٧٩

أما الجانب الأول المتصل بقدرة الشاعر والرسام على التقديم الحسى للمعنى ،
وتصوير الحالات والمواقف المختلفة ، فإتنا نجد عند عبد القاهر ، ونصوصه
التي أشرنا إليها — فى الفقرة السابقة — تشير إلى ذلك . ونجده أيضا — بشكل
عابر — عند الباقلانى ، الذى يرى أن الشعر تصوير مافى النفس لاغير ، ولكنه
يوسع الدائرة ويقارن بين الكلام البليغ — بعامة — وبين الرسم . يقول (وشبهوا
الخط والنطق بالتصوير ، وقد أجمعوا أن من أحذق المصورين ، من صور لك
الباكى المتضاحك ، والباكى الحزين ، والضاحك المتباكى ، والضاحك المستبشر .
وكما أنه يحتاج إلى لطف يد فى تصوير هذه الأمثلة ، فكذلك يحتاج إلى لطف فى
اللسان والطبع فى تصوير مافى النفس للغير) (١) . وهذه فكرة تذكرنا بحديث
الفارابى وابن سينا وابن رشد عن محاكاة الاخلاق والاحوال النفسية .

وتتضح التأثيرات الارسطية — عند الباقلانى — أيضا ، عندما يتحدث
عن طبقات الوصف ومراتبه البلاغية : (ورب وصف يصور لك الموصوف كما
هو على جهته لاخلف فيه ، ورب وصف يبر عليه ويتعداه ، ورب وصف يقصر
عنه) . (٢) وهو تقسيم يذكرنا بدرجات المحاكاة الارسطية نفسها ، وكيف أنها
تقديم للإشياء كما هى عليه فى الواقع ، أو أفضل ، أو أقبح مما هى عليه .

لكن الملاحظ أن الباقلانى يوسع الفكرة ، ويربطها بالكلام البليغ بعامة ،
متجاوزا بذلك حدود الشعر التى كان يتحرك خلالها شراح أرسطو . وقد كان
ذلك نتيجة اهتمامه بدراسة الإعجاز القرآنى ، ومحاولة الإشارة إلى قدرة القرآن .

(١) الباقلانى : إعجاز القرآن / ١٨١ .

(٢) المرجع السابق / ٣٧١ .

على تصوير الحالات النفسية والمشاهد للوثرة ، خاصة تلك التي تدور حول مشاهد القيامة ويوم الساعة ، حيث (يصور - القرآن - الشيء على جهته ، ويمثّل أهوال ذلك اليوم) . (١) لكن الباقلاني لم يتوقف عند هذا الجانب من التصوير القرآني كثيرا مثلما فعل الزمخشري ، الذي أفاد منه فيما يبدو إلا أن الزمخشري طور الفكرة ووسعها ، وجعلها أحد المبادئ العامة التي تقوم عليها بلاغة القرآن كما أوضحنا من قبل . .

هذا عن الجانب الأول من المقارنة بين الشعر والرسم ، أما الجانب الثاني المتصل بفكرة الصياغة وحسن التأليف بين العناصر ، فقد كان متضمنا في عبارة الجاحظ (الشعر صناعة ، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير) . ولا شك أن اقتران الشعر بالنسج - في العبارة - يوحي بأن الجاحظ كان يعنى - نسبيا - ما عناه ابن طباطبا - في أوائل القرن الرابع - من أن الشاعر الحاذق شأنه شأن (النساج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف ، ويسده وينيره ، ولا يهمل شيئا منه فيدشّينه ، وكالتقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ، ويشيع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيون) . (٢)

لكن الفكرة تتضح - بشكل خاص - في القرن الخامس ، لدى ابن سنان وعبد القاهر الجرجاني ، وصدلة الثاني بابن سينا أصبحت في حكم المؤكدة (٣) . أما ابن سنان فهو يرى أن فصاحة الكلمة ترتد - في جانب من جوانبها -

(١) الباقلاني : إعجاز القرآن / ٣٧٢

(٢) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر / ٥ - ٦

(٣) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس في الشعر / ١٥٨ - ١٦٢

إلى تباعد مخارج الحروف التي تصاغ منها الكلمة ، وهذه فكرة قديمة نجد أصولها عند ابن جنى (١) ، لكن الجديد — هنا — أن ابن سنان يوضحها مستعينا بفن الرسم ، فالحروف — عنده — تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر (ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة ، لقرب ما بينه وبين الأصفر وبعد ما بينه وبين الأسود ، وإذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه ، كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة في [حكم] العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة (٢) . ويضرب عبد القاهر على نفس النعمات - تقريبا - لكنه مهتم بفصاحة الكلام أكثر من فصاحة الكلمة ، وبالنظم أكثر من اهتمامه بالمفردات التي تتناغم في داخله ، - وهو يشير إلى الجاحظ في هذا المجال كثيرا - (إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وإن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه) (٣) ، وأوضح من ذلك قول عبد القاهر (وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهدي في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج ، إلى ضرب من التخيير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها لها وترتيبها إياها إلى ما لم يتهد إليه صاحبها ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشعر والشاعر ، في توخيها معاني النحو ، ووجوهه التي

(١) ابن جنى : سر صناعة الإعراب ١ / ٧٥

(٢) ابن سنان الحفاجي : سر الفصاحة / ٥٤

(٣) عبد القاهر . دلائل الإعجاز ١٦٧ - ١٦٨

علمت أنها محصول النظم (١). والنتيجة التي يخرج بها عبد القاهر من هذه المقارنة تتحد تماما مع النتيجة التي يخرج بها الشراح الأرسطيون ، في مقارنتهم بين طريقة الشاعر وطريقة الرسام في الصياغة ، وردهم جمال الشعر والرسم وكل صناعة مشابهة إلى حسن الصياغة أو براعة المحاكاة .

أما الجانب الثالث من أوجه المقارنة ، وهو المتصل بقدرة كل من الشاعر والرسام على التأثير في المتلقى ، فإننا نجد أوضح ما يكون عند عبد القاهر . وحديث عبد القاهر عن الاحتفال والصنعة في التصويرات الشعرية وكيفية تأثيرها في المتلقى ، يقوم على ملاحظة تشابه ملحوظ بين الشعر والرسم في هذا الجانب ، فالأثر النفسى الذى ينتجه الشعر شبيه بالأثر النفسى الذى يخلفه الرسم ، فكلاهما يؤثر في المتلقى ويثيره ، ويؤدى به إلى حالة غريبة لم تكن لديه قبل التلقى ، ويغشاه ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه . ويرتد هذا التأثير - عند عبد القاهر - إلى قدرة كل من الشاعر والرسام على الصياغة وبراعة كل منهما في المحاكاة والتخييل من ناحية ، وقدرتهما على التجسيم وتصوير المعنوى المجرد في صورة الحسى المعين ، وتخييل الجماد الصامت في صورة الحى الناطق ، من ناحية أخرى . (٢) ولا يقتصر الأمر - عند عبد القاهر - على مجرد التشابه فى الأفكار ، بل يمتد التشابه إلى استخدام نفس الألفاظ ، فكلماته (التصاویر والتخطيط والنقش والأصنام) تستدعى ذهنيا كلمات مترجمى أرسطى وشراحه وأسلوبهم الخاص فى التعبير (٣).

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٦١

(٢) أسرار البلاغة / ٣١٧

(٣) شكرى عياد / كتاب أرسطو طاليس فى الشعر / ٢٦١

هذه هي الجوانب الثلاثة التي تحدد درجة التشابه بين الشعر والرسم عند كل من شراح أرسطو وعند بعض البلاغيين والنقاد . على أننا ينبغي أن نلاحظ أن ثمة farkا كبيرا بين الفلاسفة والبلاغيين في هذه الجوانب، من حيث درجة وضوحها وقيامها على أساس نظري متماسك . إن أوجه المقارنة - بين الشعر والرسم - عند شراح أرسطو غير منفصلة، ويمكن أن نجدها عند كل منهم بنفس القدر من الوضوح تقريباً فنحن نجدها عند الفارابي مثلما نجدها عند ابن سينا أو عند ابن رشد . وليس الأمر كذلك عند النقاد والبلاغيين . فضلاً عن أن هذه الجوانب - عند الفلاسفة - ليست مستقلة عن تصورهم العام للشعر، وتفهمهم لطبيعته النوعية كعملية تخيل . إن كل جانب من جوانب هذه العلاقة بين الشاعر والرسام يرتد - عند الفلاسفة - إلى أصل واحد هو أن كليهما محاك ، يوقع محاكاة في نفس المتلقى ، ويخيل معاني في أذهان المتلقين . وقد تختلف مادة المحاكاة عندهما، وقد تتنوع بعض أساليبها أحياناً ، لكن نقطة الانطلاق واحدة ، والتشابه في شكل المحاكاة وفعلها وغايتها يظل قائماً . يقول الفارابي (إن بين أهل هذه الصناعة - يقصد الشعراء - وبين أهل صناعة التزييق مناسبة ، وكأنهما مختلفان في مادة الصياغة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها أو أغراضها ، أو أن نقول : إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً ، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل ، وموضع تلك الصناعة الأصباغ ، وأن بين كليهما فرقاً ، إلا أن فعليهما جميعاً التشبيهي ، وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم) (١) . وهذا قول يجعل العلاقة بين الشعر والرسم قسماً من تصور عام شديد الاتساق والمنطقية - بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معه .

عندما يقول شراح أرسطو إن الشعر مثل الرسم محاكاة ، وأن كليهما يقدم شيئاً إلى مخيلة المتلقى ، وأن كليهما يصوغ مادته أحسن صياغة ، ويحاول أن

(١) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء / ١٥٧ - ١٥٨

يؤثر بها في المتلقى إلى درجة خاصة تدفعه إلى فعل أو انفعال، فإن ثمة أسساً هامة يستند إليها ذلك القول . أما أول هذه الأسس فهو فنى ، يتصل بنظرية المحاكاة الأرسطية ذاتها، وأما ثانيها فهو سيكولوجى يتصل بعلم النفس الأرسطى وما يندرج تحته من معارف عن سيكولوجية الإدراك وفاعلية الخيلة، وأما ثالث هذه الأسس فهو منطقى يتصل بوضع الشعر ضمن المنطق ، وافترض أنه قياس من الأقيسة يحدث تأثيراً نفسياً يقوم على الإيهام ، وأما رابع هذه الأسس فهو يتصل بالفلسفة الأولى التى تعد فى الفلسفة الأرسطية بمثابة علم «المبادئ الأولى» الداخلة فى سائر العلوم الجزئية^(١). ومصطلح التخيل نفسه - كمصطلح - يكشف عن الحقيقة الذاتية للشعر عند الفلاسفة ، ويدل استخدامه - عند كل من الفارابى وابن سينا وابن رشد - على هذه الأسس مجتمعة . فهو - من ناحية - قرين المحاكاة ، وهو - من ناحية ثانية - يشير إلى فاعلية الخيلة عند الشاعر والمتلقى . وتقوم طريقته فى التأثير - من ناحية ثالثة - على خصائص إقناعية تجعله قياساً من الأقيسة ، وهو - أخيراً - يتصل بالشكل الشعرى ذاته، ومن ثم يقوم على أساس من الفلسفة الأولى عند أرسطو ، فالتخييلات هى الهيئات والأشكال الخاصة التى تتشكل فيها أو بها العناصر الأولى - أو المادة الخام أو المعانى - فتصبح شعراً . وينتج من هذا أن حقيقة الشعر الذاتية ليست فى مادة المعانى ، بل فى طريقة تخيلها وكيفية صياغتها^(٢) .

هذه الأسس الأربعة مجتمعة تكون ما يمكن أن يكون مهاداً تتحرك ضمنه كل أفكار الفلاسفة عن الشعر ، وكل مقارناتهم التى عقدوها بين الشعر وغيره

(١) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر / ٢٠٩

(٢) المرجع السابق / ٢١٢

من الفنون مثل الرسم ، أو غيره من العلوم مثل التاريخ والفلسفة . ولقد كان كل من الأساسين الفني والنفسى - بوجه خاص - وراء عملية المقارنة بين طريقة تقديم كل من الشاعر والرسام للمعنى إلى الحواس وكانت المقارنة بدورها تؤكد الطبيعة الحسية للشعر على النحو الذى ألح عليه الفارابى وابن سينا وابن رشد . لقد نضج فهمهم للجانب الحسى ولقدرته على إثارة صور حسية فى مخيلة المتلقى عن طريق دراستهم لعلم النفس الأرسطى واستعانتهم به لفهم نظريته الفنية فى المحاكاة . ومن هنا كان الحديث عن التخيل الشعرى - على أنه إثارة لصور ذهنية فى مخيلة المتلقى - مرتبطاً بالحديث عن سيكولوجية الملكات ، ومتصلاً بمعرفة الدور الذى تلعبه القوة التخيلية والوهمية فى التأثير على سلوك الناس وإثارة انفعالاتهم . ولم يكن الأمر بهذا الوضوح عند البلاغيين والنقاد . لقد ظل حديثهم عن التقديم الحسى مفتقراً إلى مهـاد نظرى مثل ذلك الذى كان عند الفلاسفة . ومن هنا عجزوا عن أن يربطوا بين طبيعة التقديم الحسى للاستعارة والتشبيه - مثلاً - وبين الحقيقة الذاتية للشعر . ولا يرجع ذلك - فى تقديرى - إلا إلى افتقارهم إلى كثير من المعارف والأسس النظرية التى تمكن منها الفلاسفة نتيجة درسم ومحاولتهم الاستعانة بكثير من مباحث الفلسفة لتكوين مفهوم خاص بهم عن طبيعة الشعر . وحقيقته الذاتية . لقد كان الفلاسفة فى هذا المجال منظرين يحاولون البحث عن العلل والأسباب ، ويردون الظواهر العملية إلى جذورها الذى نبعت منه ، أما البلاغيون والنقاد فقد ظل الأمر - عندهم - محصوراً فى حدود الملاحظات العملية الضيقة ، التى تكتفى بالرصد والتسجيل الإنطباعى ، دون أن تحاول البحث عن علل أساسية ترتد إليها كل الظواهر الفنية .

✱ ✱ ✱

— ٥ —

يمكننا أن نقول إن البلاغيين والنقاد العرب تعاملوا مع فكرة التقديم

الحس للتصوير الشعري في حدود عملية ضيقة، تنحصر في الإشارة إلى قدرة الشعر على وصف الأشياء وبراعته في نقلها إلى المتلقى كما لو كان يعاينها، أو قدرته على تجسيم المعنوي أو بث الحياة في الجوامد عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو التمثيل . لكنهم لم يروا أن ذلك كله يمكن أن يميز الشعر عن غيره ، أو يشير إلى خصائص نوعية له ، فالتصوير - في النهاية - يمكن أن يوجد في الشعر أو النثر أو القرآن . لكن ما هي الفوارق بين التصوير الشعري وغير الشعري مثلاً ؟ هذا سؤال لم يجب عليه أحد . وبالتالي لم يحاول واحد منهم ربط التصوير بأي خاصية نوعية للشعر ، أو النظر إليه باعتباره نتاجاً خاصاً للطبيعة التخيلية للشعر .

من الصعب أن نقول هنا شيئاً خاصاً بالرماني ، لأن جل كتبه مفقودة . أما الزمخشري فإنه قد توقف طويلاً أمام التصوير والتخيل والتمثيل في القرآن ، ولاحظ أن القرآن يسير على سنن العرب ، وأن طرائقه في التصوير والتخيل لها نظائرها في أحاديث الرسول وأقوال الأنبياء والبلغاء والشعراء (١) ، ولكنه لم يشغل نفسه بالتساؤل عما إذا كان هناك فارق بين التصوير الشعري أو التصوير القرآني مثلاً . قد نقول إن ربط القرآن بالإعجاز قد يشير ضمناً أو صراحة - كما حدث عند الباقلاني - إلى الإجابة عن السؤال ، ولكن الإحالة إلى الإعجاز - فحسب - إحالة إلى مجهول ، وهي لا تفيد كثيراً في تبيين الفوارق بين التصوير الشعري والقرآني . وإن كنا نقدر الحرج الشديد الذي كان يمكن أن يقع فيه الناقد لو أنه أفاض في أسباب الإعجاز بأكثر من الكلام العام . وعبد القاهر نفسه - نتيجة اضطرابه في فهم التخيل الشعري - لم ينظر إلى التصوير أو التخيل على أنه

(١) راجع الكشف : ١٤٩/١ - ١٥٠ ، ٣٢٠ - ٣٢١ ، ٥٨٦ - ٥٨٧ ،

٥٥٢/٢ ، ١٠٩/٣ ، ٤٦٤ ، ٤٧٥

خاصية نوعية لا يمكن أن يقوم الشعر بدونها . بل إنه يذهب إلى أن الشعر يمكن أن يقوم على التصديق ويعرى تماماً من التخيل ويظل مع ذلك شعراً . ولأنه قرن التخيل بالقياس المنطقي الخادع والكاذب ، فقد انتهى إلى أن التخيل مناقض للعقل الذى يناصر التصديق والتحقيق ، ويستكف الإيهام والتخيل (وما كان العقل ناصره ، والتحقيق شاهده ، فهو العزيز جانبه ، للمنيع مناكبه) (١) . ولقد قال عبد القاهر عن قول الشاعر :

وكل امرئ يولى الجميل محب

إنه (صريح معنى ليس للشعر فى جوهره وذاته نصيب وإنما له ما يلبسه من اللفظ ويكسوه من العبارة وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه والكشف أو ضده) (٢) . ولو سألنا عبد القاهر عن جوهر الشعر أو ماهيته ، وهل ثمة صلة ما بين هذه الماهية والتقديم الحسى للشعر ؟ لما وجدنا إجابة صريحة أو ضمنية .

لقد ربط عبد القاهر - فضلاً عن ذلك - التشبيه والاستعارة والتشيل بالقدرة على التصوير ، بل إنه حاول أن يرد التشيل إلى أساس نفسى ممكن ، لكنه اضطرب فى توضيح صلة كل هذه الصور البلاغية بالتخيل ، فهو - تارة - ينفى هذه الصلة (٣) ، لأن التخيل كذب ومخادعة ، والاستعارة - مثلاً - لا يمكن أن تكون كذلك لأنها كثيرة الورد فى القرآن ، وهو - تارة أخرى - يضعها ضمن التخيل (٤) . واضطراب موقفه على هذا النحو ، منعه من إدراك الصلة القوية بين هذه الصور

(١) عبد القاهر أسرار البلاغة / ٢٥١

(٢) المرجع السابق / ٢٤٤

(٣) المرجع السابق / ٢٥٢

(٤) المرجع السابق ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٥٨ ، ٢٩٥

البلاغية وبين التخيل الشعرى على نحو ما نجد عند ابن سينا مثلاً . إن ابن سينا يربط ربطاً قوياً بين التخيل الشعرى والتشبيه والاستعارة والمجاز . بل إنه يرى أن هذه الصورة البلاغية نابعة أساساً من الطبيعة التخيلية للشعر ، فضلاً عن أنها هي التي توصل الفعل التخيلي ذاته إلى المتلقى وتحدث فيه الإثارة المطلوبة . ومن هنا كان يرى أن (استعمال الاستعارات والمجازات في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة ، ومناسبتها للكلام النثر المرسل أقل من مناسبتها للشعر)^(١) . وهذه فكرة أرسطية صحيحة كل الصحة (٢) .

لقد كان يمكن لعبد القاهر أن يطور أفكاره عن التمثيل والتصوير في الشعر ، لو أجاد فهم الأساس الفنى والأساس النفسى اللذين يقوم عليهما مفهوم التخيل . - فى قسم كبير منه - عند الفلاسفة . ولكن عبد القاهر - كما هو واضح من كتابه - لم يكن على معرفة كافية بأرسطو ، بل لم يكن على معرفة كافية بشراحه العرب . مثلاً كان حازم القرطاجنى . ومن هنا ظل مفهومه عن التخيل منفصلاً عن مفهومه عن القدرات التصويرية للاستعارة والتمثيل فى الشعر ، لأن كلا المفهومين لم يندمجا معاً ، ولم يرتدا إلى أساس نظرى واحد يربطهما ربطاً وثيقاً بطبيعة الشعر وحقيقته الذاتية . ولو كان عبد القاهر أجاد فهم الآسس النظرية التى يقوم عليها مفهوم الشعر عند الفلاسفة لكان من الممكن له أن يهتدى - مثلاً فعل حازم بعده - بقرنين - إلى أن الحسية ، مبدأ جوهرى لا يمكن أن يقوم الشعر بدونه ، باعتبارها نشاطاً تخيلياً بالدرجة الأولى ، ولكان من الممكن - فى هذه الحالة - أن يصبح

(١) ابن سينا : الخطابة / ٢٠٣

(٢) يقول أرسطو : « إن التشبيه مفيد أيضاً فى النثر . ولكن ينبغى أن يقال

من استخدامه لأنه أقرب إلى الشعر ، راجع :

Aristotle, The Art of Rhetoric, p. 381.

الحديث عن التخييل الشعري متاغما مع الحديث عن قدرة التشبيه والاستعارة
والتمثيل على التقديم الحسى ، بل متاغما مع فكرته الهامة عن قدرة التشبيه على
إيقاع الائتلاف بين المختلفات .

ولا أظن أن بلاغيا أو ناقدًا عربيًا قد استطاع - في الفترة التي ندرسها - أن
يحقق ذلك ، وينظر إلى التصوير أو التمثيل على أنها عناصر هامة تربط أوثق
الارتباط بطبيعة الشعر وحقيقته الذاتية التي تميزه عن غيره من الأنشطة ، وتكشف
عن العناصر الحسية التي يتميز الشعر باستغلالها والتوصل بها ، مما يجعله متميزاً
كل التميز عن العلم أو المنطق . لقد كان تحقيق ذلك أمراً عسيراً على الجميع
لأن ذلك لا يتم بمجرد قشور من أفكار أرسطو في الخطابة والشعر أو غيرهما .
وهي أفكار ظلت في مجملها غير مفهومة كل الفهم ، أو غير واضحة في أذهان
البلاغيين والنقاد بما عاقها من أن تحدث تأثيراً يتناسب مع قيمتها - بل يتم بمعرفة
أوسع وأعمق بجوهر نظرية المحاكاة الأرسطية ، والدراسات الفلسفية التي يمكن
أن تعمقها وتوضحها ، والتي تربط بطبيعة المعرفة الإنسانية ومجالاتها وحدودها ،
والدراسات النفسية المرتبطة بالإدراك الإنساني وفاعلية الخيالة البشرية ، ومدى
قدرتها على إعادة تشكيل المدركات الحسية . وكل هذه موضوعات كان يمكن
لنقاد العربي أن يتلمس شيئاً طيباً منها عند السكندی والفارابی وابن سينا وغيرهم ،
إلا أنه لم يفعل . والاستثناء الوحيد - فيما أعلم - لهذا الحكم هو حازم القرطاجني ،
الذي حاول - على قدر طاقته - أن يحقق شيئاً من ذلك . فكان الناقد العربي الوحيد
الذي استطاع أن يدرك الطبيعة الحسية للشعر ، وقدرة صورته على التقديم الحسى ،
ضمن تصور متماسك لطبيعة الشعر وأهميته في نفس الوقت . وهو - لذلك - يستحق
مناوئة خاصة .



الشعر - عند حازم - إثارة تخيلية لانفعالات المتلقى ، يقصد بها دفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة ، تؤدي به إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده ، أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده . هذه الإثارة تحدث فعلها لدى المتلقى فيما يسميه علم النفس القديم « قوى الإدراك الباطن » ، بمعنى أن صور الشعر أو مخيلاته تثير جانباً خاصاً من الصور الذهنية المخزنة في القوة الذاكرة لدى المتلقى . وعندما تستثار هذه الصور المخزنة - بفعل الصور أو المخيلات التي يطالعها المتلقى أو يسمعها في القصيدة - تنشط قواه التخيلية والوهمية ، فتربط بين مخيلات الشعر وما استثير من صور مخزنة ، مما يفضي بالمتلقى إلى حالة إدراكية متميزة ، تؤثر - بدورها - في قواه النزوعية ، فتفضي به إلى الوقفة السلوكية ، التي عبر عنها حازم بطلب الشيء أو فعله ، أو التخلي عن طلبه أو فعله (١)

التخييل الشعري - على هذا النحو - عملية تعتمد على فاعلية الخيلة لدى الشاعر والمتلقى على السواء . فالشاعر عن طريق ما تشكله مخيلته من صور يضبطها العقل ، يستطيع أن يؤثر في مخيلة القارئ أو المتلقى ويثيرها إثارة تنتهي إلى هذه الوقفة السلوكية التي نتحدث عنها . وبهذا الفهم يصبح التخييل الشعري قرين إثارة الصور في مخيلة المتلقى (والتخييل أن تمثل للسامع من لفظ الشاعر التخييل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفع لتخييلها وتصورها ، أو تصور شيء آخر بها ، انفعالا من غير روية ، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض) (٢) .

(١) حازم : منهاج البلغاء / ٧١

(٢) المرجع السابق / ٨٩

وجلى أن مفهوم حازم للتخييل الشعري يستند إلى أساس سيكولوجى واضح، له جذوره الأصلية فى علم النفس الارسطى ، على النحو الذى أوضحه أساتذة حازم من الفلاسفة . ولذلك كان حازم يستخدم مصطلح « الصورة » بمفهوم مخالف لما كنا نراه من قبل ، فلم تعد « الصورة » عنده تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب ، ولم تعد تحوم حول مفهوم التقديم الحسى ، وإنما أصبحت محددة فى دلالة سيكولوجية خاصة ، تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدر ك حسى غاب عن مجال الإدراك المباشر ، وتتصل اتصالاً وثيقاً بكل ما له صلة بالتعبير الحسى فى الشعر . والجانب السيكولوجى للمصطلح واضح كل الوضوح فى قول حازم (إن المعانى هى الصور الحاصلة فى الأذهان عن الأشياء الموجودة فى الأعيان . فكل شىء له وجود خارج الذهن ، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة فى الذهن تطابق لما أدرك منه ، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك ، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية فى أفهام السامعين وأذهانهم) (١) . كما أن الجانب الفنى لمصطلح « الصورة » واضح - أيضاً - فيما ذهب إليه حازم من أن (محصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة فى الوجود وتمثيلها فى الأذهان) (٢) . وجلى أن الجانب الفنى للمصطلح لا ينفصل عن الجانب السيكولوجى الذى يدعمه ويحدده .

التخييل الشعري - عند حازم - عملية إثارة لصور ذهنية فى مخيلة المتلقى ، أو خياله ، كما أنه إثارة لانفعالاته فى نفس الوقت ، فالصلة بين المخيلة والانفعالات صلة وثيقة ، كما أشرنا فى الفصل الأول . وإذا كان الأمر كذلك ، فمن الطبيعى

(١) حازم : منهاج البلغاء / ١٨ - ١٩

(٢) المرجع السابق / ١٢٠

أن يتوسل الشعر بلغة ذات طبيعة خاصة ، أعني لغة لا تهدف إلى توصيل مفاهيم مجردة كما تفعل الفلسفة ، وإنما يتوسل بلغة تثير الانفعالات ، وتتصل بالعواطف والتزعات الإنسانية ، وتثير صوراً في مخيلة المتلقى ، توحى له أو تدفعه - دون أن يعى - إلى اتخاذ وقفة سلوكية يتطلبها منه الشاعر . وكان حازم حريصاً ، في تعريفاته المتعددة للشعر ، على توضيح أن عملية التخيل تتم على مستوى اللاوعى الخالص من المتلقى ، دون أن يتدخل العقل أو « الروية » فيها ، لذلك يصف الانفعال الناتج عن الشعر بأنه انفعال (من غير روية)^(١) ، مما يذكرنا بما قاله ابن سينا عن طبيعة الاستجابة للشعر ، وكيف تتأثر به النفس (من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تتفعل له انفعالات نفسانية غير فكرية)^(٢) .

ولقد كان ابن سينا وغيره من الفلاسفة - قبل حازم - حريصين على التفرقة بين الأقاويل الشعرية والأقاويل العلمية ، مما أدى بهم إلى الإلحاح على ضرورة نقاء لغة الفلسفة من الأقاويل الشعرية ، لأن مجال الفلسفة ليس الانفعال والهوى بل العقل والروية ، وغايتها ليست الإثارة التخيلية بل إيقاع اليقين ، ومادتها لا تعتمد على إدراك الحس بل على إدراك العقل الخالص وقدرته على التجريد . ولذلك حرص حازم على نفى الأقاويل العلمية واستبعادها من مجال الشعر^(٣) ، على أساس من تناقض طبيعتها مع طبيعة الشعر وخصائصه النوعية . إن الشعر تخيل ، ومعنى ذلك أنه أبعد ما يكون عن التجريد والحيدة ، فالحسية هي الأساس الذي يقوم عليه كُنشاط وثيق الصلة بالمخيلة ، وإثارة الانفعالات

(١) حازم : منهاج البلغاء / ٨٩ وانظر ١١٦

(٢) ابن سينا : فن الشعر / ١٦٩

(٣) حازم : منهاج البلغاء / ٢٨ - ٣١ ، ١١٨ - ١٢١

— إزاء الأشياء أو الأفكار — هي المقياس الذى يقاس به نجاح الشعر فى تحقيق غايته .

تقوم الأقاويل الشعرية — إذن — على مبدأين هما : « الانفعالية » و « الحسية » . (١) والانفعالية مبدأ يشير إلى غاية الشعر وقدرته على إثارة المتلقى ، كما يشير « الحسية » إلى طبيعة المدركات التى تشكل مادة الشعر ومعانيه . وإذا كانت « الانفعالية » تشير إلى غائية الشعر باعتباره نشاطا تخيليا فإن « الحسية » تشير إلى مادة هذا النشاط ، أى صور المحسوسات التى اختزنتها القوة الحافظة أو الذاكرة عند الشاعر ، بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الإدراك . ولا ينفصل أحد هذين المبدأين عن الآخر ، بل إن كلا منهما يفضى إلى الآخر ، وكلاهما — عند حازم — نابع من سيكولوجية الإدراك عند فلاسفة الاسلام . ويتضح مبدأ « الحسية » من خلال المقارنات المتعددة التى يعقدها حازم بين الأقاويل الشعرية وما سواها ، أو من خلال حديثه عن المحاكاة الشعرية وطبيعتها وخصائصها . والصلة قوية بين الحديث عن المحاكاة والمقارنة بين الأقاويل الشعرية والعلمية ، ومن الأفضل أن نقول إن طبيعة المحاكاة — عند حازم — هى المقدمة المنطقية التى يبنى على أساسها مقارنته بين لغة الشعر ولغة العلم .

إذا كان التخيل الشعرى قرين المحاكاة ومرادفا لها ، فإن المحاكاة تنقسم إلى قسمين : محاكاة الشيء نفسه ، ومحاكاة الشيء فى غيره ، وتدرج تحت هذا القسم الثانى الأنواع البلاغية للصورة مثل الاستعارة والتشبيه ، بينما يشير القسم الأول إلى مجرد الوصف المباشر للعالم الخارجى . ومحاكاة الشيء نفسه قد تكون لشيء محسوس تدركه الحواس ، كما تكون لفكرة معنوية لا يمكن إدراكها بالحواس (والذى يدركه الإنسان بالحدس وهو الذى نتخيله نفسه ، لأن التخيل تابع للحدس ، وكل ما أدركته بغير الحدس فإنما يرام تخيله بما يكون دليلا على حاله

(١) يمكن أن نضيف العقلانية التى أشرنا إليها فى الفصل الأول .

من هيئات الأحوال المطيقة به واللازمة له ، حيث تكون تلك الأحوال بما يحس ويشاهد . فيكون تخيل الشيء من جهة ما يستتبعه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده . وكل مالم يحدد من الأمور المحسوسة بشيء من هذه الأشياء ، ولاخصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه ، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام أنه تخيل شعري أصلا ، لأن الكلام كله كان يكون تخيلا بهذا الاعتبار (١) . ومعنى هذا أن التخيل أو المحاكاة سواء أكانت لشيء محسوس أو لفكرة مجردة ، فهي حسية بالضرورة ذلك لانا إذا دخلنا نطاق التخيل فلا بد أن نتوصل بكل ما هو حسي ، وإلا خرجنا عن جوهر الشعر وحقيقته النوعية .

وما ينطبق على محاكاة الشيء في نفسه ينطبق على محاكاة الشيء في غيره ، أو ما يسميه حازم ، المحاكاة التشبيهية . وينظر حازم إلى هذا النوع من المحاكاة من جهتين : جهة الوجود والفرض ، وجهة الإدراك . أما عن الجهة الأولى فإنه يشترط أن تكون المحاكاة بأمور موجودة لا مفروضة (٢) ، ويشترط — فيما يتصل بجهة الإدراك — (أن تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة ، حيث يتأتى ذلك ، ويكون بين المعنيين انتساب . ومحاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة) (٣) . معنى هذا — أيضا — أن ما ينطبق على النوع الأول من المحاكاة ينطبق على النوع الثاني ، وبذلك تصبح المحاكاة — بكل أقسامها

(١) حازم : منهاج للبلغاء / ١١١

(٢) المرجع السابق / ١١٢ واستقبح محاكاة المحسوس بغيره وقد كررنا بفكرة الرمانى عن التشبيه .

(٣) المرجع السابق / ١١٩

وجهاًتها — تصويراً حسيّاً . أى أن الشعر تشكيل للمدركات فى صور ترتسم
(فى الخيال الذهنى على حد ما هى عليه خارج الذهن ، أو أكل منه إن كانت
محتاجة إلى التكميل) (١) . وإذن ، فلا مجال فى الشعر للتجريد أو للمعانى المتعلقة
بإدراك العقل الخالص ، ذلك أن (المعانى التى تتعلق بإدراك الحس هى التى
تدور عليها مقاصد الشعر ، وتكون مذكورة فيه لأنفسها ، والمعانى المتعلقة بإدراك
الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار) (٢) .

وعلى هذا الأساس يؤمن حازم بوجود فارق جذرى بين الأقاويل
الشعرية والأقاويل العلمية ، من حيث طبيعة كل منها وغايتها ، والنشاط الذهنى
الذى يكمن وراءها . الأقاويل العلمية تهدف — فيما يرى — إلى إيقاع تعريف
أو تصديق (فإذا عرِّفَتْ : فهى تثبت الشئ بما هيته المشتركة والخاصة لتدل
بذلك على حقيقته ، ولا تتناول أعراضه وصفاته التى تتعلق بها أهواء النفوس ،
وإذا صدِّقَتْ : فهى تتوصل إلى إثبات ما تثبته للشئ بأمور خارجة عنه ، ترتبها
ترتيباً مخصوصاً ليتوصل بها إلى إثبات المطلوب) . (٣) أما الأقاويل الشعرية
فإنها لا تهدف إلى إيقاع تعريف أو تصديق ، بل تهدف إلى إيقاع تخيل ، أى
جعل المتلقى يقف ضد الموضوع المخيّل أو معه ، أو — على الأقل — يفعل
بحسن محاكاته وما تقوم عليه من « تعجيب » (٤) . ولا تحقق الأقاويل الشعرية
ذلك عن طريق الدلالة على ماهية الموضوع المخيل أو جوهره ، فإنها لا تهتم بهذه

(١) حازم : منهاج البلغاء ٢٩ ، ٣٥٧

(٢) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر / ٢٥٩ وقارن
بالمناهج / ١٢٠ .

(٣) سنعود إلى هذا المصطلح فى الفصل التالى .

الماهية أو ذلك الجوهر من حيث هما تجريد محض، وإنما تهتم بوقع الشيء نفسه على الشاعر وصلته بالانفعالات، على النحو الذي تظهره أعراض الشيء ولواحقه، أو مجموعة الصفات الحسية الملازمة له . لا تعنى الأقاويل الشعرية - مثلاً - بأن تدلنا على الماهية الخاصة أو المشتركة للشعر من حيث هي تجريد خالص، وإنما يعنىها ذكر لواحقه وأعراضه المصاحبة له، من حيث صلتها بمشاعر وانفعالات إنسانية . فتركز على السواد والنعومة والبهاء - مثلاً - على أنها مظهر من مظاهر الشباب والجمال والملاحمة، أو تركز على البياض والشيب باعتبارهما مظهرًا من مظاهر الشيخوخة والعجز . ومعنى ذلك أن الأقاويل الشعرية لا تركز على لواحق الموضوع المخيّل وأعراضه في ذاتها، مستقلة عن أى جانب آخر، بل تركز عليها من حيث صلتها بالآهواء النفسية، أو ما يسميه حازم « الأغراض الإنسانية » . ولا يعنى حازم أن الأقاويل العلمية لا تفهم سامعيها تلك اللواحق والأعراض بشكل مطلق، إنما يعنى أن مثل هذه الأقاويل، إن أفهمت السامع أو أشارت إلى لواحق وأعراض موضوعها، فإنها تفهمه إياها وتشير إليها على جهة التضمن وال لزوم . ولا تفعل الأقاويل الشعرية ذلك، إذ أنها تقدم هذه اللواحق والأعراض أساساً، وتدلل عليها دلالة مباشرة، وتوصلها إلى المتلقى من غير حاجة إلى تضمن أو لزوم، وبالتالي تتمكن من تصور الموضوع المخيّل وتمثله، والإحساس المباشر به، كما لو كان يواجه حقيقة وبعينه (وليس ما يكون نصاً على الشيء في تمكين القارئ من النفس طبقاً له، مثل ما لا يفهم الشيء منه إلا بطريق ضمن أو لزوم) (١) . ولذا صارت الأقاويل الشعرية (أشد الأقاويل تحريكاً للنفوس لأنها أشد إفصاحاً عما به علة الأغراض الإنسانية، إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولواحقه التي للآداب بها علة) (٢) .

(١) حازم : منهاج البلغاء / ١١٩

(٢) المرجع السابق / ١١٨

ومن الطبيعي أن يكون تركيز الأقاويل الشعرية على لواحق الموضوع الخيّل وأعراضه، هو الأساس النظري الذي يبرر قدرتها على التقديم الحسي، وما تميز به عن لغة العلم من إتاحة المواجهة المباشرة لموضوعها، عن طريق تصويره وتمثيله للحس . إن الأقاويل العلمية - أساساً - لغة تجريد ، تهدف إلى إيصال مباشر لمجموعة من الحقائق أو القضايا ، يتوصل إليها ذهن من خلال عمليات تجريد أو قياس بينة ، ولذلك يمكن الاستعاضة عن الكلمات برموز رياضية أو جبرية مصمتة الدلالة ، فردية الإشارة . أما لغة الشعر فهي لغة حسية ، لا تصبح فيها الكلمات مجرد إشارات أو علامات ، وإنما تصبح مجموعة من المثبرات الحسية، تثير في ذهن المتلقى صوراً وإحساسات ، وتحرك انفعالاته ومشاعره . إنك تستخرج من القول العلي حكماً ، عن طريق قياس أو استنباط . وفي هذه الحالة لا يعنك الشيء نفسه بقدر ما يعنك الحكم عليه ، أما في الأقاويل الشعرية فأنت معني بالشيء نفسه ، وتظل في مواجهته ، وتتمكن من تأمله واستيعابه . وهذا أمر طبيعي ، لأن الأشياء المتعلقة بإدراك الحس هي ما يدور عليها الشعر (وتكون مذكورة فيه لأنفسها)^(١) ، مما يمكن القول الشعري من أن يشف لك عن الأشياء ذاتها ، كما تشف آنية الزجاج عما تحويه^(٢).

وما يقوله حازم في هذا المجال جديد كل الجدة في تاريخ الموروث النقدي والبلاغي ، قد نجد جذوراً لبعض أفكاره عند سابقيه من تعرضنا لهم في هذا الفصل ولكننا لن نجد هذا التناغم في التفكير ، والعمق في التأمل ، والتكامل النظري الذي يجعل « حسية » الشعر جانباً من تصور عام شديد الانساق والمنطقية ، وفي ذلك تكمن أصالة الناقد بحق ، بغض النظر عن اتفاقنا معه أو اختلافنا وإياه .

(١) حازم : منهاج البلغاء / ٢٩

(٢) المرجع السابق / ١٢٠ - ١٢١

وما يقوله حازم عن حسية الشعر يمكن أن نجد له مثيلاً في النقد الحديث . ورغم خطورة المقارنة بين ناقد قديم وناقد حديث ، ورغم إغفال مثل هذه المقارنة لكثير من عناصر الاختلاف والتمايز ، فإننا يمكن أن نجد تشابهاً ملحوظاً بين مفهوم ت. هيوم (Hulme) عن طبيعة اللغة الشعرية ومفهوم حازم على النحو الذي عرضناه .

إن هيوم يرى أن الشعر ليس لغة تجريد ، ولكنه لغة بصرية محسوسة ، تجسد — دائماً — الإحساسات ، وتسعى — دائماً — إلى عرقلة المتلقي ، وجعله يرى — باستمرار — شيئاً فيزيقياً ، تمنعه من الانزلاق إلى عمليات التجريد التي تؤدي إليها لغة النثر . ولكي يحقق الشعر هذه الغاية ، فإنه يختار الاستعارات والتشبيهات الجديدة ، لا لمجرد جدتها ، أو لانتها قد مللنا القديم منها . وإنما لأن القديم توقف عن توصيل شيء فيزيقي ، وأصبح محض علامات مجردة ، إن الشاعر — فيما يرى هيوم — يسعى دائماً لاستحضار صورة فيزيقية ، وما من سبيل إلى ذلك إلا الاستعارات الجديدة ، التي تمكن المتلقي من الإحساس بالأشياء ، وتنقل إليه جدة انطباع الشاعر عنها ، بعكس النثر الذي تفرّقه منه — دائماً — المعاني البصرية ، ولا يشغل المتلقي إزاءه إلا بالوصول المباشر إلى الفكرة التي يحملها . مَثَلُ الشعر في ذلك — كما يقول هيوم — مثل من يأخذك في جولة متأنية على الأقدام ، يطوف بك في كل مكان ، ويتوقف بك عند كل ركن ، ويجعلك — دائماً — في حضرة الأشياء نفسها ، أما النثر فإنه بمثابة قطار سريع يسلمك إلى الغرض دون أن يمكنك من التوقف أو التأنى إزاء الأشياء التي تمر بك (١) .

تشابه هذه النظرة — فيما يتصل بالطبيعة الحسية للغة الشعر — مع نظرة حازم إلى طبيعة اللغة الشعرية ، إذ أن الأساس الحسي الذي يلح عليه هيوم موجود

T. E. Hulme, Speculations, PP. 134 -- 135.

(١)

بوضوح عند حازم . صحيح أن ثمة اختلافات بين الناقدین فی التصور العام للشعر ، فهیوم یربط اللغة الشعرية بالحس ، ویجعلها جانباً من تصور خاص للشعر یقوم علی أساس مکن من فلسفة برجسون ، وصحیح أيضاً أنه یجعل الاستعاره طرازاً خاصاً فی الإدراک ، وأسلوباً فريداً لا یمکن الاستغناء عنه فی اکتشاف نوع متمیز من المعرفة ، وتوصلها إلى الآخرين — وهذه أفكار ما کان یمکن أن تجول فی ذهن حازم ، لاختلاف المهاد النظری والإطار الحضاری الذی ینطلق منه . ولكن إلحاح هیوم علی الطبيعة الحسية للغة الشعرية ، یجعله قریباً من حازم فی هذا الجانب بالذات . بل إن كثيراً من المزالق التي أدى إليها الإلحاح علی الحسية — عند هیوم — موجودة عند حازم بوضوح . لقد قیل إن إلحاح هیوم علی فكرة التقديم الفیزیقی للأشیاء ، یحول الشعر إلى مجرد محاكاة صلیبة رديئة ، وإن إلحاحه علی « البصرية » یضیق مجالات الصورة فی الشعر إلى أبعد مدى ، فضلاً عن أنه یمکن أن یؤدي إلى عدم فهم كثير من الصور التي لا ینطبق علیها هذا المفهوم (١) وقیل — أيضاً — إن نفور هیوم من التجريد غیر مفید فی إدراک أنواع من الشعر العظیم ، یقوم علی التجريد لا الحسية (٢) . ویمكن بسهولة أن نجد ما یمثل هذه المزالق عند حازم ، فالإلحاح علی الحسية مرتبط — عنده — بالإلحاح علی نظرية المحاکاة ، مما أدى به إلى افتراض التوافق الكامل بین الصورة الذهنية وأصلها الحسی الذی نبعت منه (٣) . ولهذا تحدث حازم — فی مواضع متعددة

R. H. Fogle , The Imagery of Keats and Shelley ; (١)
A Comparative Study, pp. 5—7.

I. A. Richards , The Philosophy of Rhetoric, p. 128. (٢)

(٣) حازم : منهاج البلغاء / ١٨ — ١٩

من كتابه — عن ضرورة الاستقصاء لصفات الموضوع المحكى أو المخيل (١) .
بل إن تركيزه على ربط العناصر الحسية في الشعر بالمحاكاة أدى به إلى إلغاء الحدود
الفاصلة بين الشعر والرسم على أساس أن (المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع
مجرى المتلونات من البصر) (٢) . وهذه نتائج أدت إلى الإلحاح على البصرية ،
و ضرورة الرؤية الواضحة ، و طلب التشابه والتماثل بين التصوير الشعرى وأصله
الخارجى . وكلها أمور يمكن أن تعوق — بل لقد عاقت بالفعل — عملية تذوق
الصورة ، وتفهم طبيعتها وأهميتها في سياقها .



— ٧ —

مما سبق نرى أن مفهوم النقاد العرب للطبيعة الحسية للتصوير الشعرى يمكن
أن يرتبط بنظرية المحاكاة في أكثر أشكالها سلبية . إن الإلحاح على الربط بين
الجوانب الحسية للتصوير والقدرة على نقل جزئيات العالم الخارجى وإعادة تمثيل
عشاهده في ذهن المتلقى ، يردنا إلى المبادئ العامة لنظرية المحاكاة بمفهومها الساذج
الذى جعل الفن بعامه ، والأدب بخاصة ، دنقلا ، أو دنسخا ، للطبيعة الخارجية .

ولقد نبعت المقارنة بين الشعر والرسم من هذا التصور العام للمحاكاة . بل
إن سيادة هذه المقارنة ظلت مرتبطة بسيادة نظرية المحاكاة في التاريخ النقدى . ولم
تأخذ هذه المقارنة في التراجع ، إلا عندما تغيرت النظرة إلى الفن ، وفهم الشعر على
أنه تعبير عن مشاعر وانفعالات ، وكشف عن عوالم داخلية للشاعر ، ومن ثم

(١) حازم : منهاج البلغاء / ١٠٠ — ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١١٣ — ١١٤ ،

١٥٤ ، ٢٤٩ — ٢٥٠

(٢) المرجع السابق / ١٠٤ ، ٢٤٩

بدأ الحديث عن الإيماء والشفافية والتهويم والإندفاع التلقائي في عالم الخيال ،
وتأسست مقارنة — من نوع جديد — بين الشعر والموسيقى ، كما حدث عند
الرومانسيين .

وازدهرت المقارنة بين الشعر والرسم في موروثا النقدي عند الفلاسفة من
شرح أرسطو ، وعند النقاد الذين كانوا — بدرجات متفاوتة — على صلة
بهؤلاء الفلاسفة . وكان من الطبيعي أن تؤكد هذه المقارنة على الخصائص البصرية
والوضوح في التصوير . وعن ثم قيل إن الشعر — بما يقوم عليه من تخيل —
يمثل لمخيلة المتلقي مشاهد بصرية واضحة ، وإن أفضل الوصف الشعري هو ما قلب
السمع بصرا ، وجعل المتلقى يتمثل مشهدا منظورا كأنه يراه ويعاينه . ومن
الطبيعي أن تجاهل هذه النظرة الإحساسات المتنوعة التي تتداخل وتشارك في
تشكيل مادة التصوير الشعري ، ذلك أن مثل هذه الإحساسات لا بد أن تضيق عند
الإلحاح على المقارنة بين الشعر والرسم ، وما يتبع ذلك من تضخيم الدور الذي
تلعبه الإحساسات البصرية ، واستبعاد كل ما عداها أو تجاهلها ، وفي هذا تضيق
مقتدرات المتنوعة التي ينطوي عليها التصوير الشعري .

قد يصادفنا — أحيانا — عند بعض النقاد والبلاغيين إشارات إلى أنماط
الإحساسات المختلفة التي تتداخل في تشكيل الجوانب الحسية من الصورة ، مما يوهم
أن مفهوم النقاد العرب للتصوير الشعري لا يقتصر على الجوانب البصرية فحسب ،
بل يتعداها إلى الجوانب السمعية ، والشمية ، واللمسية ، والذوقية . ولكن هذه
الإشارات لا تتجاوز — في الأغلب — حدود الحديث عن التشبيه ، ولا تصبح
أساسا شاملا في النظر إلى العناصر الحسية التي يقوم عليها التصوير الشعري .

تصادفنا أمثال هذه الإشارات أثناء الحديث عن تقسيم التشبيه تبعا لأوجه

الشبه التي يقوم عليها أو تبعاً لطرقه ، فيتحدث ابن طباطبا — مثلاً — عن تشبيه الشيء بالشيء على أساس الصورة والهيئة أو الحركة ، أو اللون أو الصوت (١) ، ويبرز قدامة المشابهات الحركية أو الصوتية بوجه خاص (٢) ، ويشير أبو هلال العسكري إلى تشبيه الشيء بالشيء صورة ، أو لونا ، أو حركة (٣) . وتزداد هذه الإشارات — نسبياً — عند البلاغيين المتأخرين ، وتستحوذ على قدر ملحوظ من الاهتمام ، كما نجد عند السكاكي (٤) والقزويني (٥) والعلوي (٦) أو عند شراح التلخيص (٧) . ولكن كل هذه الإشارات إلى أنماط الإحساسات السمعية أو الشمية أو اللمسية لا تتناقض مع الأساس العام الذي يربط التصوير بالمحاكاة ، ولا تعدل النظرة السائدة التي تفرط في تقدير الجانب البصري في التشبيه الحسي . ويظل التشبيه الذي يتوسل بلغة المشاهد والمنظور هو الأصل ، وهو ألا كثر بلاغة . وهذا طبيعي ، إذ تقوم فائدة التشبيه على أساس (أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به) (٨) ، ويظل تشبيه المعنى بالصورة — فيما يقول ابن الأثير — أبلغ أقسام التشبيه (لتمثيله المعاني الموهومة بالصور

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر / ١٧

(٢) قدامة : نقد الشعر / ٥٦ - ٥٧

(٣) العسكري : الصناعتين / ٢٤٥ - ٢٤٨

(٤) السكاكي : المفتاح / ١٥٨ - ١٥٩

(٥) القزويني : الإيضاح / ٢١٩/٢

(٦) العلوي : الطراز / ٢٦١/١

(٧) أحمد مطلوب : القزويني وشرح التلخيص / ٢٥٨ - ٢٦٠

(٨) ابن الأثير : المثل السائر / ٢٤/٢

المشاهدة (١) . ولا شك أن هذه النظرة تضيق مفهوم التشبيه ، مثلما تضيق مفهوم التصوير بشكل عام .

إن التصوير الشعري يقوم على أساس حسي مكين ، ولا مفر من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبنى بها الشاعر تجاربه . وكل أثر رائع من آثار الفن - فيما يقال - ليس إلا تعبيراً بلغة حسية عن معنى رفيع (٢) ، ولكن هذه الحسية لا تعني الانحصار في إطار حاسة بعينها ، ولا تعني محاكاة الإحساسات بشكل عام ، فهذا يجعل الصورة الفنية طرازاً رديئاً من طرز المحاكاة . وذلك ما جعل باحثة مثل «داوني» J. Downey ترى ضرورة فهم الصورة على أنها محتوى لفكر يتركز فيه الانتباه على خاصية حسية ما ، بدلا من فهمها على أنها نسخة مادية ، أو انعكاس حرفي لشيء من الأشياء (٣) .

إن الصورة نتاج لفاعلية الخيال . وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه كما أسلفنا ، وإنما تعني إعادة التشكيل ، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر ، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة . وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل «النسخ» ، للمدركات السابقة ، وإنما هو إعادة تشكيل لها ، وطريقة فريدة في تركيبها ، إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة ، وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصورة ، ولا يمكن فهمها أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخيال بذاته ، باعتباره نشاطا ذهنيا خلاقا ، يتخطى حاجز المدركات الحرفية ، ويجعلنا نتجمل لآئذين بحالة جديدة من الوعي ، كما أسلفت .

(١) ابن الأثير . المثل السائر ١٣٠/٢

(٢) ج . م . م . جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ٧٣/

J. E. Downey, Creative Imagination, p. 21.

(٣)

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الصورة الفنية لا تثير في ذهن الملقى صورة بصرية فحسب ، بل تثير صوراً لها صلة بكل الإحساسات الممكنة، التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته . وليس ذلك بغريب (فالصورة في الشعر نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات)^(١) . ولا ترجع قيمتها إلى أنها تحاكي الأشياء أو تجعلنا نتمثلها من جديد ، وإنما ترجع قيمتها إلى أنها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد ، وخلال علاقات جديدة ، تخلف فيها وعياً وخبرة جديدة .

يقول لنا علماء النفس المحدثون إن هناك أنماطاً متعددة من الصور في الشعر ، فهناك النمط البصري ، والسعني ، والنفسي ، والشعني ، واللمسي ، والعضوي ، والحركي . بل إن كل واحد من هذه الأنماط ينقسم إلى أنواع أخرى متعددة ؛ فالنمط البصري - مثلاً - يمكن أن ينقسم تبعاً لدرجاته اللونية أو درجات الوضوح ، والنمط اللمسي - بدوره - يمكن أن ينقسم تبعاً لدرجات الحرارة والبرودة ، أو الحشونة والملاسية ، أو اللين والصلابة . ويقال كذلك إن الشعراء يخلقون فيما بينهم من حيث قدراتهم على التخيل ، مما قد يؤدي بعضهم إلى الإلحاح على نمط بعينه من أنماط الصور^(٢) . ويهتم نقاد الشعر الغربي بتصنيف صور الشعراء والمقارنة بينهم من هذه الناحية ، فيقولون - مثلاً - إن صور برونتج (Browning) صور لمسية في الغالب (وتلجج تهمة الغموض التي توجه عادة إلى شعره من تعود نقاده على طلب الصور البصرية، ونزوعهم إلى تلمسها في كل شعر طالعوته)^(٣) . ولا يقل صور شلي (Shelley) - الذي يهتم عادة بالتجريد - عن صور كيتس (Keats)

(١) ج . م . جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة / ٧٣

(٢) Norman Friedman, Imagery, pp. 364—365.

(٣) Ibid, p. 364.

في درجات الحسية ، وإن كانت تختلف عنها في التركيب على أنماط بعينها ؛ فالنسبة المثوية للصورة اللمسية والعضوية عند « كيتس » أعلى بكثير مما هي عليه عند « شلي » ، ولكن الأخير يتميز بميله إلى الصور الحركية ، وليس بين كلا الإثنين فارق كبير من حيث الصور البصرية والشمية والسمعية والذوقية . وهذه نتيجة تجعلنا - فيما يقول فوجل Fogle - نعيد النظر فيما يقال من أن « كيتس » أكثر ثراءً وحسية ، وأن « شلي » أقل غنى وأكثر تجريدًا . إن فحص صور الشعراء وتصنيفها وإحصاء ما يريينا أنه إذا كانت صور « شلي » مختلفة في النوع إلا أنها ليست أقل قيمة أو ثراءً ، أو حسية (١) .

ولاشك أن معرفة مثل هذه الأنماط السيكولوجية المتنوعة للصور ولقدرات الشعراء التخيلية يمكن أن تساعدنا - رغم ما تطوى عليه من مزالق - في التعرف على الجوانب المتنوعة للطبيعة الحسية للتصوير الشعري ، كما تجعلنا أكثر خبرة بطبيعة العناصر التي تشكل مادته ، فتحررنا من أسر النزعة البصرية التي ورثناها عن النقد القديم ، والتي تعوق تذوقنا وتفهمنا لأنماط الصور المتنوعة والمتعددة في الشعر .

ولكن الدراسات السيكولوجية لأنماط الصور حديثة نسبيًا ، فهي لم تبدأ إلا مع أبحاث فرنسيس جالتون (١٧٢٢ - ١٩١١ م) في إنجلترا ، أما قبل ذلك ، وطوال ما يزيد على قرنين من الزمان ، فقد كانت النظرة إلى طبيعة الخيال الشعري منحصرة في النمط البصري وحده ، وهو أمر كان يعبر عنه أديسون (Addison) بقوله (إننا لا نستطيع أن نتخيل صورة ليست بصرية في أساسها) (٢) .

أما بالنسبة للموروث العربي ، فقد كانت المعارف السيكولوجية التي تدعم

R. H. Fogle, The Imagery of Keats and Shelley, p. (١)

John Pless, The Fire and The Fountain, p. 144. (٢)

يخبرته إلى الجوانب الحسية للتصوير معارف أرسطية أساسا . ومن ثم تقبلوا
 نظرة أرسطو التي ترتب الحواس ترتيبا طبقيا ، ينتهى إلى أن حاسة البصر هي
 أشرف الحواس (١) . وهي نظرة نجدها - بوضوح - عند الكندي (٢) ،
 والفارابى (٣) ، كما نجدها عند اخوان الصفا الذين يوردون - فى رسائلهم - بعض
 الأقوال التى تلح على شرف الحاسة البصرية ، مثل قول القائل (إن السمع والبصر
 من أفضل الحواس الخمس وأشرفها التى وهب البارى جل ثناؤه للحيوان ، ولكنى
 أرى البصر أفضل لأنه كالنهار والسمع كالليل) (٤) ، ولقد أكد أرسطو هذا الفهم
 وأرسى مبادئه عندما قال (ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسية ، فقد اشتق التخيل
 « فنتاسيا » phantasia اسمه من النور « فاوس » phaos إذ بدون النور لا يمكن
 أن نرى) (٥) . وترتب على ذلك أن أصبح نمط الخيال الذى يعرفه مترجمو أرسطو
 يوشراحه من العرب هو النمط البصرى ، الذى يلح على جميع الصور البصرية وتركيبها ،
 دون أن يكون ثمة تركيز مقابل على الصور الشمسية أو الذوقية أو غيرها ، مما جعل
 إسحق بن حنين (- ٢٩٨) يقول (وليس يكون أكثر التوهم - أى التخيل -
 إلا من البصر) (٦) .

(١) كتاب النفس لأرسطو ، ترجمة أحمد فؤاد الأهوانى (المقدمة) ٢٧-٢٨

(٢) رسائل الكندي ٥٤/١

(٣) الفارابى : المدينة الفاضلة ٧٦/

(٤) رسائل اخوان الصفا ٢٣٦/١

(٥) كتاب النفس لأرسطو ١٠٧/

(٦) أرسطو طاليس ، فى النفس تحقيق عبد الرحمن بدرى ٧٢/ وقارن بما

يقوله قسطنطين لوقا (وسمى التخيل تخيلا فى اللغة اليونانية من الضياء ، فإنه مشتق
 فيها منه) المرجع السابق ١٦٤/

ولا شك أن مثل هذه النظرة إلى الخيال تدعم المفهوم السائد عن الجوانب الحسية للتصوير الشعري ، بما أدى - في نهاية الأمر - إلى النظر إلى عملية التخيل الشعري نفسها على أنها عملية قديم صور بصرية أساسا ، وما ترتب على ذلك من خلط بين الصورة (Image) واللوحة (Picture) ، ومن ثم تأسست المقارنة بين الشعر والرسم على أساس سيكولوجي واضح ، يدعم المفهوم الاسامي للمحاكاة. ولا شك - أيضا - أن مثل هذه النظرة إلى الخيال كانت تدعم وتؤكد - بطرائق متباينة ومختلفة - ذلك الجنوح الشديد لدى البلاغيين والنقاد إلى حصر الجوانب الحسية للتصوير - وما يتصل به من حديث عن التشبيه والاستعارة والتمثيل - في الجانب البصري وحده ، والإعلاء منه إعلاء شديداً يتناسب والإعلاء الفلسفي لحاسة البصر وشرفها وقيمتها ، التي تعلو سائر الحواس .

الفصل الخامس

أهمية الصورة ووظائفها

مفهوم « المعنى »، هو المدخل الأساسى لفهم تصورات النقد العربى لوظائف الصورة الفنية وأهميتها، و« المعنى »، مصطلح يستخدم فى مجالات متعددة فى الكتابات العربية القديمة، ولعل ذلك ما جعله مصطلحا متعدد الدلالة، متنوع الأبعاد^(١). وأوضح دلالات المصطلح، وأكثرها استخداما فى الكتابات القديمة، هى الدلالة التى تقرن « المعنى »، بالغرض أو « المقصد »، وتربطه بما يريد المتكلم أن يثبت، أو ينفيه من الكلام. و« المعنى »، بهذا الاستخدام، يرادف الفكرة العارية المجردة، التى يتفنن المبدع فى صياغتها، ويستخلصها الملقى من صياغة المبدع، بعد تجريدها من حواشى الصياغة وزخارفها. وتشير دلالة المصطلح — على هذا النحو — إلى الثنائية الحادة بين الألفاظ والمعانى، تلك الثنائية التى تعمقت ضماير البلغاء والنقاد، وأدت إلى الفصل الكامل بين شكل العمل الأدبى ومحتواه، وما ترتب على ذلك من النظر إلى الصورة الفنية باعتبارها جانبا من جوانب الصياغة الشكلية الطارئة على معنى سابق عليها.

ولقد تبلور الفصل بين الألفاظ والمعانى — أول ما تبلور — فى بيئة المعزلة، الذين ألحوا على فكرة المجاز، وحاولوا من خلالها فهم النص القرآنى فهما ينزه العقيدة عن كل ما يتعارض مع أصل التوحيد الاعتزالى. لقد فسر المعزلة

(١) راجع التفاصيل عند مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى / ٣٨ وعبد الحكيم راضى : فكرة الابتكار فى النقد العربى / ٣٩٠ - ٣٩١ .

القرآن - كما أشرنا في الفصل الثاني - تفسيرا يعتمد على المجاز وسيلة من وسائل التعبير، وفنا من فنون القول، له أمثاله في الشعر القديم. وألحوا على تجميد المعنى القرآني، والابتعاد به عن أشكاله الظاهرية، ومالوا من دلالات مادية محسوسة، تتفق مع الأصل العام للتوحيد. واقسم النص القرآني، نتيجة لذلك، قسمه واضحة، فأصبح هناك معنى مجرد قائم بذاته، وصور مجازية، هي بمثابة أوجه للدلالة على ذلك المعنى. قد يكون لهذه الصور أثرها في إقناع الملقى أو استمالة، ولكن المعنى القرآني قائم بذاته، مستقل عنها، وله هيكله الذهني المجرد، الذي يمكن فصله عن كل ما يدل عليه من صور مجازية. ولا تخفى صلة ذلك كله بمفهوم الوحي واختلافهم حول كلفيته. وهل كان باللفظ أم بالمعنى مما لا يفيض فيه هنا، وحسبنا الإشارة إليه.

من هنا نشأ الفصل الحاد بين اللفظ والمعنى، أو بين المعنى وأوجه الدلالة عليه. وقد زاد من حدة هذا الفصل، ما انتهى إليه الأشاعرة في مشكلة خلق القرآن، وما ذهبوا إليه من التفرقة بين المدلول، والدلالة، في النص القرآني، فالمدلول - وهو المعنى القائم بالنفس من الكلام - قديم وسابق في وجوده، أما الدلالة - وهي العبارات أو الألفاظ التي يعبر بها المتكلم - فهي محدثة وعارضة. وكلام الله قديم، من حيث معانيه، لاتصاله بالذات الخالقة، أما من حيث ألفاظه المتصلة بالبشر المخلوقين فهو محدث ومخلوق^(١).

انتقل هذا التصور الثنائي للعلاقة بين المعاني والألفاظ من دائرة المشاكل

(١) راجع النشار / نشأة الفكر الفلسفي في الاسلام / ١٤٢ وأبو ريذة :
نصوص فلسفية / ٢١ وقارن بنقد المعتزلة لمفهوم الكلام النفسي عند الأشاعرة ،
ابن سنان : سر الفصاحة / ٣٠ - ٣٨ .

المقائدية الخاصة بعلم الكلام ، إلى مباحث الأدب بوجه عام ، والشعر بوجه خاص ، فأتت فيها ثنائية حادة تفصل بين اللفظ والمعنى كل الفصل ، وتسلم بإمكانية وجود معنى جيد تعبر عنه ألفاظ رديئة ، أو العكس ، كما تسلم برد صفات الجودة إلى الألفاظ ، باعتبارها أوجها للدلالة على المعنى . ومنذ القرن الثالث ونحن نسمع أصدااء عبارات الجاحظ التي ترد البراعة إلى الصياغة والتصوير ، وتقل من شأن المعاني ، لأن المعاني ملقاة في الطريق^(١) ، كما نسمع أصدااء ما قاله ابن قتيبة عن أقسام الشعر الذي حسن لفظه ومعناه ، أو حسن لفظه دون معناه ، أو معناه دون لفظه^(٢) . أما الجاحظ فقد كان رأس فرقة من فرق المعتزلة ، وأما ابن قتيبة فقد تأثر بالمعتزلة بكل التأثير .

على أن مشكلة العلاقة بين المعاني والألفاظ تجاوزت حدودها البسيطة تلك منذ أوائل القرن الرابع ، وتبلورت تبلوراً أكثر نضجاً في ظل النظريات المعرفية والميتافيزيقية التي قال بها الفلاسفة ، واستغل نقاد كثيرون ، يختلفون فيما بينهم كل الاختلاف ، فكرة « الصورة والمادة » التي نقلها إلى العربية شراح أرسطو . لقد ذهب شراح أرسطو إلى أن كل شيء مصنوع لا بد له من صورة وهيولى (أى شكل ومادة) يتركب منهما ، وقالوا إن العلاقة بين الإثنين وثيقة ، فلا الصورة تستغنى في وجودها عن المادة أو الهيولى ، ولا المادة يمكن أن توجد بالفعل وأن كان من الممكن أن توجد بالقوة - دون صورة . لكن المادة الواحدة يمكن أن تتشكل بأشكال أو صور مختلفة ، تتفاوت فيمتها تبعاً لما يحدث فيها من تأليف مخصوص ، أو نسبة بين الأجزاء^(٣) . فمن الممكن أن نجد أشياء كثيرة

(١) الجاحظ : الحيوان ٢ / ١٣١ - ١٣٢

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ١ / ٦٤ - ٦٩ .

(٣) الفارابي : رسالة في إثبات المفارقات / ٥ ومسكوية : الفوز الاصغر

/ ٢٥ ورسائل اخوان الصفا : ١ / ٢١٩ .

هيولاهما واحدة وصورهما مختلفة ، (مثال ذلك . . . الباب والكرسى والسرير والسفينة وكل ما يعمل من الخشب ، فإن اختلاف أسمائها إنما هو بحسب اختلاف صورها ، فأما هيولاهما التي هي الخشب واحدة . وعلى هذا المثال يعتبر حال الهيولى والصورة في المصنوعات كلها ، لأن كل مصنوع لابد له من هيولى وصورة يركب منها) (١) .

ولقد طبّق الفلاسفة هذا الفهم للعلاقة بين الصورة والهيولى على الشعر ، بعد أن افترضوا أن الشعر صناعة مثل غيره من الصناعات ، وهو افتراض كان يدعمه واقع الشعر العربى نفسه . وهكذا انتهوا إلى أن دالة الصورة ، فى الشعر ليست إلا حسن تأليفه . ويقترن حسن تأليف الشعر بالتخييل ، ذلك أن التخييل ليس إلا طريقة خاصة فى صياغة المعانى أو الأفكار صياغة مؤثرة . أى أن الحقيقة الذاتية للشعر لا تكمن فى مادة المعانى أو الأفكار ، ولا تتصل بقيمة هذه المادة فى ذاتها ، من حيث جلالها وهوانها ، أو صدقها وكذبها ، إنما تكمن فى الشكل الذى تتخذه هذه المعانى ، وفى طريقة الصياغة التى تخيّل للمتلقي أمراً من الأمور ، يفضى به إلى اتخاذ وقفة سلوكية بعينها ، تتجلى فى فعل أو انفعال .

ولقد عمقت هذه الأفكار مفاهيم البلاغيين والنقاد عن العلاقة بين الالفاظ والمعانى ، ووضعت المهاد الفلسفى للفكرة القديمة التى ترى أن المعنى الواحد يمكن التعبير عنه بطرائق متعددة ، تتفاوت قيمتها تبعاً لما فيها من صياغة . وأصبح من الممكن أن يبرّر ثبات المعنى المتعدد الصياغة تبريراً فلسفياً ، يستند إلى ثبات الهيولى التى لا تتغير بتغير صورها وأشكالها . وإذا تجاوزنا الحدود العامة للكلام البليغ ، واقتصرنا على الشعر ، وجدنا تأثير فكرة العلاقة بين الهيولى والصورة أوضح

(١) رسائل إخوان الصفا ٦/٢

ما تكون عند ناقدين متباعين ، مثل قدامة والآمدى . أما قدامة ، فقد قرر أن (معاني الشعر) منزلة المادة الموضوعية ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور (١) . أما الآمدى ، فقد ذهب إلى أن صحة التأليف في الشعر هي أقوى دعائمه (فكل من كان أصح تأليفاً كان أقوى بتلك الصناعة من اضطرب تأليفه) (٢) . وحاول الآمدى أن يدعم فكرته هذه بتقديم سند فلسفي لها ، استمده من أفكار أرسطو عن العلل الأربع التي تشكل تبعاً لها الأشياء ، أعني العلة الهيولانية ، والعلة الصورية ، والعلة الفاعلة والعلة الغائية (التمامية) .

وإذا تجاوزنا الآمدى إلى عبد القاهر واجهتنا فكرة للنظم ، التي تصب على حسن تأليف الكلام البليغ . وللنظم — عند عبد القاهر — أساس كلامي ، مستمد من عقائد الأشاعرة ، وأساس فلسفي ، مستمد من الفلسفة الأولى عند أرسطو . بمعنى أن نظرية النظم تعتمد على المبدأ الأشعري الذي يفصل بين الدلالة والمدلول ، ويسلم بأسبقية المعاني القائمة في النفس على الألفاظ الدالة عليها في النطق . كما تعتمد على المبدأ الأرسطي ، الذي يرد التفاوت بين الأشياء إلى علتها الصورية ، أو الشكل الخاص الذي تصور به المادة . ولذلك قرن عبد القاهر النظم بالصياغة ، ولخص نظريته في قوله (وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسها ، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة ، كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف شعراً

(١) قدامة : نقد الشعر / ٤ وقارن بابن سنان : سر الفصاحة / ٨٢ — ٨٥ ،

(٢) الآمدى : الموازنة / ١٠٥

من غير أن يحدث فيها النظم الذى حقيقته توخى معانى النحو وأحكامه (١). وعلى هذا الأساس، ترتد حقيقة الشعر الذاتية إلى «العلّة الصورية» التى أشار إليها الفلاسفة، ويصبح الشعر صياغة لا قيمة للمادة فيه إلا بالكيفية التى تصاغ بها. (فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم، وفى جودة العمل وورداًته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه. وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فضة هذا أنفس، لم يكن تفضيلاً له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام) (٢). وهكذا يتجاوز الفصل بين الألفاظ ومعانيها حدوده البسيطة الأولى ويصبح فصلاً حاداً بين شكل العمل الشعرى ومحتواه، ويتركز الاهتمام كله على الجوانب الشكلية للعمل الشعرى، وترد إلى هذه الجوانب كل صفات البراعة والتفوق والامتياز.

ويتباغم هذا التركيز الحاد على شكل العمل الأدبى وجوانب الصياغة، مع التصور العام الذى يفصل اللغة عن الفكر. وليست اللغة فى الموروث القديم رموزاً تقترن فى تنوع دلالاتها، وتغير سياقها، بتنوع الموقف الإدراكى للإنسان أو تغيره، فلا تتفصل عنه أو تليه أو تعقبه. إنما اللغة فى التصور القديم «علامات» على أشياء أدركناها من قبل. ولقد ألمح عبد القاهر إلى هذا التصور عندما قال (إن اللغة تجرى مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة أو السمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه) (٣). والإلحاح على مفهوم

(١) عبد القاهر: دلائل الإعجاز / ٣١٥

(٢) المرجع السابق / ١٦٨

(٣) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ٣٤٧

العلامات والسمات في اللغة لا يعنى في جوهره إلا فصل اللغة عن حركة الفكر ، وكأنا ندرك الأشياء ، ثم نسميها ، ونكون أفكارا مستقلة عن العالم ، ثم نبحث لهذه الأفكار عن علامات تشير إليها. ولقد أشار الفخر الرازى إلى ذلك عندما قال (إن الوضع لا يكون إلا بعد التعقل) (١) . أى أننا نعقل الأشياء أولا ، ثم نضع لها بعد ذلك علامات تشير إليها . ولا علاقة بين اللغة والفكر — فى هذه الحالة — إلا علاقة الاحتواء أو التجاور. ولا ضير — بعد ذلك — لو قيل بإمكانية وجود معنى بلا لفظ كما ذهب الجاحظ (٢) ، أو افترض أن الكلام يقوم بأشياء ثلاثة (لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم) (٣). وتصبح اللغة — فى النهاية — وسائل متميزة عن الغايات ، وإضافات طارئة على الفكر ، تضاف إليه إضافة خارجية لتحمل — كساعى البريد — غايات القائلين إلى أذهان السامعين (٤) .

قد نقول إن هناك تفاعلا مستمرا بين الفكر واللغة ، وإن للغة دورها الإيجابى فى توجيه الفكر والتأثير فيه ، كما أن للفكر فعاليتها المتميزة فى توجيه اللغة وإعادة تشكيله لعلاقاتها أثناء تشكيله لنفسه. ولقد قال ريتشاردز إن الكلمات — باعتبارها رموزا — لها القدرة على توجيه أفكارنا وتنظيمها ، أى أن اللغة ليست مجرد نظام إشارى ، أو مجرد وسيلة سلبية تنعكس الحياة فيها ، وإنما هى

(١) الفخر الرازى : المحصول فى علم الأصول ١٢٠/١

(٢) رسائل الجاحظ ٣٦٢/١ والبيان والتبيين ٧٦/١

(٣) الخطابى : بيان إعجاز القرآن ، ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ٢٧/

(٤) كمال يوسف الحاج : فى فلسفة اللغة ٧٥/ وما بعدها وقارن بمصطفى

نصاف : نظرية المعنى فى النقد العربى ٤١/ وما بعدها .

وسيلتنا لبث النسق والنظام في الحياة نفسها (١)، وليست الصورة الفنية - الاستعارية بوجه خاص - إلا مظهرا راقيا من مظاهر هذه الفعالية الخلاقة بين اللغة والفكر (٢). ولكن اللغة في التصور القديم دواء، أو دواء، ينقل ما يحويه أو يعرض ما بداخله، دون تأثير أو تأثير جوهريين. وفي هذا التصور نواجه ثنائية اللفظ والمعنى مرة أخرى، ونصبح إزاء فكرة مستقلة عن الألفاظ الدالة عليها كل الاستقلال.

إن المعنى هو الفكرة السابقة على الألفاظ من حيث وجودها واكتسابها في الذهن، والبلاغة من بلوغ القصد والغاية، إذ هي كل ما تبلغ به المعنى ذهن سامعك فتتمكن في نفسه كتتمكن في نفسك مع صورة مقبولة أو معرض حسن (٣). والبليغ - بهذا الفهم - هو الأداة التي تنتقل بها المعاني، من مكانها المستورة في الذهن، إلى الواقع المادي الملموس، فيدركها المتلقى ويتعرف عليها، بعد أن كانت محجوبة في ذهن صاحبها، وموجودة في حكم المدومة (٤)، ولكن هذه المعاني - وإن كانت كامنة في الأذهان - لها استقلالها الذاتي عن الكلمات المعبرة عنها، لأن هذه المعاني (وإن كانت كامنة في الصدور، فإنها مصورة فيها، ومفصلة بها، وهي كاللآلئ المنظومة في أصدافها... فإن أظهرتها من أكنانها وأصدافها تبين حسنها... وإلا بقيت محجوبة مستورة) (٥). ولا يفترق هذا القول كثيرا عما

(١) I. A. Richards , The Philosophy of Rhetoric, p. 134.

(٢) W. A. Shibles , Analysis of Metaphor , pp. 28—33.

(٣) العسكري : الصناعتين / ١٠

(٤) الجاحظ : البيان والتبيين ٧٥/١

(٥) ابن المدبر : الرسالة العذراء : رسائل البلقاء / ٢٤٦

يقوله الجاحظ من أن المعنى يمكن أن يوجد دون لفظ يعبر عنه ، أو ما يقوله اخوان الصفا من أن (كل معنى لا يمكن أن يعبر عنه بلفظ ما ، فلا سبيل إلى معرفته)^(١) إذ المفهوم الضمني لهذه العبارات أن هناك معاني يمكن أن توجد دون أن تعبر عنها الكلمات .

ولقد قيل نتيجة لذلك إن المعاني تترتب في النفس أولا ، ثم تترتب الألفاظ تبعاً لها في النطق ، فذهب عبد القاهر إلى أن الألفاظ (خدّم المعاني والمصرفة في حكمها . . . والمعاني هي المألّكة سياستها والمستحقة طاعتها)^(٢) . والدليل على ذلك أن الألفاظ لا تترتب في النطق إلا بعد أن تترتب المعاني في الفكر وتنظم فيه على قضية العقل . (إنك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك ، فإذا تم لك ذلك أتبعته الألفاظ ، وقفوت بها آثارها)^(٣) . فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب أن يكون اللفظ الدال عليه أولاً في النطق^(٤) .

ولقد رتب الفخر الرازي على هذه الفكرة نتيجة هامة مؤداها أن اللغة لا تعكس الأشياء الخارجية في العالم بقدر ما تعكس أفكارنا عنها ، وقال إن الألفاظ لم توضع للدلالة على الموجودات الخارجية ، بل وضعت للدلالة على المعاني والصور الذهنية (والدليل عليه . . . إنا إذا رأينا جسماً من بعيد وظنناه صخرة ، سميناه بهذا الاسم ، فإذا دنونا منه وعرفنا أنه حيوان ، اكنا ظنناه طيراً ، سميناه به . فإذا ازداد القرب وعرفنا أنه إنسان سميناه به . فاختلاف الأسماء عند اختلاف الصور

(١) رسائل اخوان الصفا ١٠٨/٣

(٢) عبد القاهر: أسرار البلاغة ٨/

(٣) دلائل الإعجاز ٣٨/

(٤) المرجع السابق ٣٧/

الذهنية يدل على أن اللفظ لا دلالة له (إلا عليها) (١). وهناك من يتخالف الرازي في ذلك ، مثل أبي إسحاق الشيرازي الذي يذهب إلى أن الألفاظ لا توضع تبعاً للصور التي يتصورها الواضع في ذهنه عند إرادة الوضع ، وإنما توضع بإزاء الماهيات الخارجية نفسها (٢) . ولكن ذلك الخلاف لفظي فيما يتصل بانفصال اللغة عن الفكر ، وانفصالها عن الموقف الإدراكي للإنسان ، إذ يظل كلا الرأيين مسلماً بأن الألفاظ موضوعة إزاء الفكر ، وأتينا ندرك أولاً ، ثم نخلع على إدراكاتنا ثوب اللغة ثانياً .

قد نقول إن المعنى الذي لا تعب عنه اللغة ليس معنى على الإطلاق ، ولا وجود له أصلاً ، لأننا لانفكر — على الأقل في فنون الأدب — إلا باللغة ومن خلالها ، فليست كلماتنا إلا المعاني ذاتها ، وليس هناك « تعقل » يعقبه « وضع » ، وإنما هناك وضع لا يفارق حركة التعقل ، ولكن التسليم بوضع اللغة إزاء الفكر ، وفصلها عنه ، لا بد أن يؤدي إلى فصل الألفاظ عن معانيها .

وهكذا يلتقي مفهوم اللغة مع مفهوم الأدب باعتباره « صنعة » تفصل فيها الوسيلة عن الغاية ، والشكل عن المحتوى ، ويصبح محتوى العمل الأدبي أفكاراً قائمة بذاتها ، يمكن أن تعرض بأساليب متنوعة أو مختلفة ، أما الشكل ، فهو كيان مستقل بذاته ، قدر له ، بنوع من التعسف ، أن يرتبط بالمعاني أو الأفكار ، وعنصر الجمال فيه شيء زائد ، توشى به المعاني ، كما يوشى الثوب بالتطريز ، وتكتسى به الأفكار ، كما تكتسى الجارية بالمعرض الحسن أو الثوب البديع ، أي أن الجمال حلية أو زينة خارجية يضيفها من يعالج دواعي القول حين يشاء (٣) .

(١) الفخر الرازي : المحصول ١٢٤/١ وقارن بنهاية الإيجاز ٣٧/

(٢) السيوطي : المزهري ٤٢/١

(٣) جرونباوم : دراسات في الأدب العربي ١٢/

وعلى هذا الأساس ، يمكن القول إن عملية التعبير تبدأ بعد أن تكون لدى المتكلم — عموماً — فكرة ذهنية محددة ، يريد إخراجها من واقعها الذهني إلى واقعها المادي . عملية الإخراج هذه يتشارك فيها الناس جميعاً ، لكن البليغ ، أو الشاعر بوجه خاص ، يتميز بقدره ذهنية من نوع خاص . فإذا كان البشر العاديون يعبرون عن أفكارهم تعبيراً مباشراً يتوقف عند الحدود الدنيا للإفهام ، فإن الشاعر يعبر عن أفكاره تعبيراً متميزاً ، عن طريق ما يحدته في هذه الأفكار من صياغة خاصة ، تتجاوز مرتبة الإفهام إلى مرتبة التأثير ، ولقد عبر ابن سينا عن ذلك بقوله (إن العدول عن المبتذل إلى الكلام العالي الطبقة والتي تقع فيها أجزاء هي نكت نادرة ، هو في الأكثر بسبب التزيين لا بسبب التبيين ، ولا شك في أن الناس تعبوا تعباً شديداً حتى بلغوا غايات التزيين في واحد واحد من أنواع الكلام)^(١) . وإذا كانت المعاني أشياء عامة ، يتشارك في معرفتها العقلاء جميعاً (٢) ، فإن الشاعر أو البليغ يلتقط المعنى المعروف ، ويشكله تشكيلاً يرفعه من مرتبته العادية إلى مرتبة لا يصل إلى تحقيقها إلا خاصة الخاصة . سبيل الشاعر في ذلك سبيل النجار والصائغ ، فهم جميعاً يتشابهون في أسلوب العمل ، وإن اختلفوا في مادة الصياغة ، ذلك أن أمامهم مادة خاماً ، هي الخشب أو المعدن ، أو المعاني ، ووظيفتهم إخراج هذه المادة الخام في أشكال متعددة مذهشة ، عن طريق إبداعهم في الصنعة ، وإغرابهم في الصياغة ، ودقتهم في العمل .

يقول عبد القاهر (تنظر إلى قول الناس : الطبع لا يتغير ، ولست تستطيع أن تخرج الإنسان عما جبل عليه ، ، فترى معنى غفلاً عامياً ، معروفاً في كل جيل وأمة ، ثم تنظر إلى قول المتنبي :

(١) ابن سينا : فن الشعر / ١٧٤

(٢) العسكري : الصناعتين / ١٩٦

يراد من القلب نسيانكم وتأبى الطباع على الناقل

فتجده قد خرج فى أحسن صورة ، وتراه قد تحول جوهرة بعد أن كان خرزة ، وصار أعجب شىء بعد أن لم يكن شيئا ، وإذا قد عرفت ذلك فإن العقلاء إلى هذا قصدوا حين قالوا إنه يصح أن يعبر عن المعنى الواحد بالفظين ، ثم يكون أحدهما فصيحاً والآخر غير فصيح ، كأنهم قالوا : إنه يصح أن تكون ههنا عبارتان أصل المعنى فيهما واحد ثم يكون لأحدهما فى تحسين ذلك المعنى وتزيينه وإحداث خصوصية فيه تأثير لا يكون للآخرى (١) . وخلاصة ذلك أن المعنى موجود قبل التعبير عنه ، وأن الخلاف بينه قبل وبعد التعبير ، محصور فيما يحدث فيه من تحسين وتزيين ، أو خصوصية وتأثير . هذا التحسين أو التزيين قد يسمى إيجازا ، أو توكيدا ، أو قصرا ، أو تقدما وتأخيرا ، كما يسمى فى أحيان أخرى مجازا أو تشبيها أو استعارة أو كناية ؛ وبالجملة ما نسميه نحن بالصورة الفنية ، لكن أيا كان الاسم الذى يطلق عليه فهو شىء ثانوى ، يضاف إلى المعنى بعد اكتماله فى ذهن صاحبه .

• • •

— ٢ —

الصورة الفنية — بهذا الفهم — طريقة خاصة من طرق التعبير ، أو وجه من أوجه الدلالة ، تنحصر أهميتها فيما تحدثه فى معنى من المعانى من خصوصية وتأثير . ولكن أيا كانت هذه الخصوصية ، أو ذاك التأثير ، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى فى ذاته . إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه ،

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٢٧٥

ولكنها — بذاتها — لا يمكن أن تخلق معنى ، بل إنها يمكن أن تحذف، دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعنى ، الذى تحسّنه أو تزينه . من هذه الزاوية فحسب ، أجمع البلغاء والنقاد على أهمية المجاز . فتحدث الجاحظ ، والمبرد ، وابن المعتز — فى القرن الثالث — عن أهمية الكناية والتعريض والتلييح (١) . وتوقف ثعلب عند لطافة المعنى وألحق به (كل ما يدل على الإيماء الذى يقوم مقام التصريح لمن يحسن فهمه واستنباطه) (٢) . وتوقف قدامة — فى القرن الرابع — أمام الإرداف ، باعتباره طريقة غير مباشرة فى التعبير، تضيف خصوصية وتأثيرا على المعانى (٣) . وتحدث الآمدى ، والرماني ، وابن جني ، والحائمي ، والعسكري ، وابن فارس — فى نفس القرن — عن المجاز وفائدته ، وأجمعوا على أنه يفيد ما لا يفيد الحقيقة ، ولولا ذلك لكانت الحقيقة أولى منه (٤) . وذهب صاحب الوساطة إلى أن الاستعارة أحد أعمدة الكلام ، فعليها (الممول فى التوسع والتصرف وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر) (٥) . وفى القرن الخامس تحدث الشريفان الرضى والمرضى عن الرونق الذى يضيفه المجاز على الكلام (٦) . وقال المرضى (إن الكلام متى خلا من الاستعارة وجرى كله على

(١) رسائل الجاحظ ٣٠٧/١ المبرد : الكامل ٢٩٠/٢ وابن المعتز : البديع/

(٢) ثعلب : قواعد الشعر ٤٤/

(٣) قدامة : نقد الشعر ١٥٥/ — ١٥٦

(٤) الموازنة ٩١/١ ، النكت ٧٩/ ، الخصائص ٤٤٢/٢ ، الرسالة الموضحة

٦٩/ ، ٧٢ ، الصاحبي ١٣/ : الصناعتين ٢٦٨/ ، ٢٧٠ — ٢٧٥

(٥) الجرجاني : الوساطة ٤٢٨/

(٦) الرضى : تلخيص البيان ١٢٣/ ، ٢٣٠ ، أمالي المرضى ٩٥/٢

الحقيقة كان بعيداً من الفصاحة برياً من البلاغة^(١) . وخصص ابن رشيق الحكم فقال إنه (لا ينبغي للشعر أن يكون مغسولاً من هذه الحلي فارغاً)^(٢) . وتوقف عبد القاهر يوضح ما أجله سابقوه بقولهم إن المجاز أفضل من الحقيقة^(٣) .

ولكن لماذا كان الانتقال في الدلالة — وهو ما تقوم عليه الصورة الفنية — يحدث في المعنى خصوصية تمكنه من التأثير في المتلقى؟ ولماذا يتأثر المتلقى ويستجيب لهذه الخصوصية التي تحدثها الصورة في المعنى؟ لقد توقف أغلب البلاغيين والنقاد عند مجرد تقرير أن المجاز أفضل من الحقيقة ، لأنه يؤثر في المتلقى تأثيراً أشد من تأثير الحقيقة . ولكن ما طبيعة ذلك التأثير؟ وما علته؟ وما هي الآسس النفسية التي تقوم عليها استجابة المتلقى لذلك التأثير؟ تلك أسئلة لم يحاول أغلب النقاد والبلاغيين أن يتوقف إزاءها طويلاً ، ولكن هناك قلة فعلت ذلك ، أو حاولت أن تفعله ، ومن هؤلاء كشاجم الشاعر العباسي .

لقد توقف كشاجم عند ظاهرة الغناء ، وحاول أن يعلل شوق النفس الإنسانية إليه . وقال — نقلاً عن يسميهم الحكماء — إن الغناء يرتد إلى شيء يشكل على النفس فتخرجه أحياناً ، لعلها بذلك تتعرف عليه وتفهمه (حرصاً على معرفة غامضها وشوقاً إلى استفتاح مغلقها) . وعندما يعجب المتلقى بالغناء ويتشوق إلى سماعه ، فإنه يفعل ذلك لأنه يريد أن يتعرف على شيء غامض في النفس الإنسانية لا يعرفه ، ولا يدرك حقيقته ، والإنسان بطبيعته مشوق إلى ما لا يعرفه . وشيئاً بذلك ما يحدث في الشعر لأن (المثل العجيب والبيت النادر كلما دق معناه ولطف،

(١) أمالي المرتضى ٤/١

(٢) العمدة ٢٨٥/١ — ٢٨٦

(٣) دلائل الإعجاز ٤٨/ — ٢٧٩ ، ٥٠ — ٢٨١

حتى يحتاج إلى إخراجها بغوص الفكر عليه وإجالة الذهن فيه ، كانت النفس بما يظهر لها منه، أكثر التذاذاً وأشد استماعاً ، مما تفهمه في أول وهلة، ولا يحتاج فيه إلى نظر وفطنة، وليس ذلك إلا لشرفها وبعد غايتها (١). وهنا نجد أن أصل المتعة ، التي تقدمها الصورة ، يرتد إلى نوع من التعرف على أشياء غير معروفة . وكأن النادر والغريب من الصور الشعرية يثير فضول النفس ، ويغذى توقها إلى التعرف على ما تجهله ، فتقبل عليه لعلها تجد فيه ما يشبع فضولها .

ويبدو أن عبد القاهر تلقف هذه الفكرة من كشاجم ، أو أفادها من نفس الأصول الفلسفية التي أفاد منها كشاجم ، لكن عبد القاهر حاول بسط الفكرة وتفصيلها . لقد رد الإعجاب بالمجاز إلى الجانب الفطري من النفس الإنسانية ، وقال إنه (من المركوز في الطباع والراسخ في غرائز العقول أنه متى أريد الدلالة على معنى ، فترك أن يصرح به ، ويذكر باللفظ الذي هو له في اللغة ، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه ، وجعل دليلاً عليه ، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك ، وذكر بلفظه صريحاً) (٢). ولم يكتف عبد القاهر بذلك ، بل حاول أن يطبق الفكرة التي أجملها كشاجم تطبيقاً عملياً على التمثيل ، فاتهى إلى أن المعنى عندما يرد على المتلقى عارياً مجرداً ، لا يحدث فيه لذة ، لأنه يقرر للمتلقى ما هو معروف بأسلوب معروف ، فلا يثير فضولاً أو شوقاً إلى التعرف على غير المعروف . أما إذا ورد المعنى عن طريق التمثيل ، فإنه يرد بشكل غير مباشر ، لا ينبجلى إلا بعد طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له . وكلما كان التمثيل اللطيف كان امتناعه على المتلقى أكثر، وإبائه أظهر، واحتجابه أشد.

(١) كشاجم : أدب التذوق / ٢٠

(٢) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٢٨٩

(ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجلاً والطف، وكانت به أضع وأشفق، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظم (١) .

ويتلقف الفخر الرازي الفكرة من بين يدي عبد القاهر، ويبسط عناصرها أكثر، فعمل أستاذه، وذلك أثناء حديثه عن البواعث التي تدفع إلى التكلم بالمجاز. ويضع الرازي ضمن هذه البواعث، ما يسميه «تلطيف الكلام»، الذي يشرحه على النحو التالي (وأما تلطيف الكلام فهو أن النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلاً، لأن تحصيل الحاصل محال. وإن لم تقف على شيء منه أصلاً، لم يحصل لها شوق إليه. فأما إذا عرفت من بعض الوجوه دون البعض، فإن القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم، فيحصل لها — بسبب علمها بالقدر الذي علمته — لذة، وبسبب حرمانها من الباقي ألم. فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة. واللذة إذا حصلت عقيب الألم كانت أقوى، وشعور النفس بها أتم. وإذا عرفت هذا، فنقول: إذا عبر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية، أما إذا عبر عنه بلوازمه الخارجية، عرف لا على سبيل الكمال، فتحصل الحالة المذكورة التي هي كالدغدة النفسانية. فلاجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية الذم من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية (٢) .

(١) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ١٢٦

(٢) الفخر الرازي: المحصول في علم الأصول ١/ ٢٥١-٢٥٢ وقارن بما

حققه السيوطي: المزهري ١/ ٣٦١

ويمكن أن نلخص عبارات الفخر الرازي في أن الصورة المجازية تحمل محل مجموعة من العبارات الحرفية ، تتساوى معها في الدلالة . ولكن خصوصية الصورة المجازية تتجلى في أنها لا تقود المتلقي إلى الغرض مباشرة ، مثلما تفعل العبارات الحرفية ، وإنما تنحرف به عن الغرض ، وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه ، فتبرز له جانبا من المعنى ، وتخفي عنه جانبا آخر ، حتى تثير شوقه وفضوله ، فيقبل المتلقي على تأمل الصورة المجازية واستنباطها ، وعندئذ ينكشف له الجانب الخفي من المعنى ، ويظهر الغرض كاملا . ومن المفروض أن يتيح ناتج هذه العملية للمتلقى نوعا من الدهشة السارة أو المفاجئة الممتعة ، يتحقق بعد تلك الحالة التي أسماها الفخر الرازي « الدغدغة النفسانية » .

ولست هذه الأفكار جديدة كل الجدة ، إذ أن لها جذورها الأقدم عند أرسطو . لقد أشار أرسطو — في الخطابة — إلى نفس الفكرة ، عندما رد تأثير الاستعارة إلى نوع من التمويه ، تحدته الاستعارة في الأفكار أو المعاني التي تزينها ، والمخ إلى أن ذلك التأثير يزداد كلما انطوت الاستعارة على شيء من الجدة والغرابة ، وذهب إلى (أن أغلب الأقوال الرشيمة تنشأ عن الاستعارة ، أو عن نوع من التمويه لا يدركه السامع لأول وهلة . وعندما تتضح الأقوال للسامع أكثر من ذي قبل ، وتأتي النتيجة على عكس ما توقع ، يشعر أنه تعلم شيئا ، ويبدو ، كما لو كان يقول لنفسه : « هذا حق ، ولكنني لم أنتبه إليه ... » ولهذا السبب نفسه كانت الألفاظ مقبولة سائغة ، ذلك لأنها تعلمنا شيئا على طريقة الاستعارة)^(١) .

Aristotle, The Art of Rhetoric, p.400.

(١)

وقارن بالترجمة العربية القديمة للخطابة / ٢٢٠ — ٢٢١ . وقد أشار أرسطو إلى نفس الفكرة في كتاب الشعر ، وتابعه فيها ابن سينا وابن رشد ، راجع فن الشعر / ١٢ ، ١٦٢ ، ١٧١ — ١٧٢ ، ٢٠٦ .

ولقد استوعب ابن سينا - نسيًا - الجذر الأساسي لفكرة أرسطو ، وأجاد شرحها والتعبير عنها ، عندما قال (واعلم أن الرواق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب ، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة ، لما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء ، فإنه يحششهم احتشامًا لا يحششهم مثله المعارف . فيجب على الخطيب أن يتعاطى ذلك حيث يحتاج إلى الروعة والتعجب . وللأوزان تأثير عظيم في ذلك)^(١) وليس بين جوهر الفكرة التي يطرحها ابن سينا ، وما ذهب إليه الفخر الرازي أو عبد القاهر - قبله - أي فارق أساسي ، فكلمهم بمجموعون على رد تأثير الصورة إلى نوع من التويه ، يخاف في نفس الملقى ، عندما يكشف حقيقته ، قدرا من السرور والمتعة .

تمثل أهمية الصورة الفنية - إذن - في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه ، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ، وتأثر به . إنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه ، وتفجؤنا بطريقتها في تقديمه . هناك معنى مجرد ، اكتمل في غيبة من الصورة ، ثم تأتي الصورة فتحتوي ذلك المعنى ، أو تدل عليه ، فتحدث فيه تأثيرا متميزا ، وخصوصية لافتة ؛ ذلك أنها لا تعرضه كما هو في عزلة واكتفاء ذاتيين ، وإنما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميزة عن ذلك المعنى ، لكنها يمكن أن ترتبط به على نحو من الانحاء . وبهذه الطريقة تفرض الصورة على الملقى نوعا من الانتباه واليقظة ، ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى ، وتحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة ، لا يمكن الوصول

(١) ابن سينا : الخطابة ٢٠٣ .

إلى المعنى دونها . وهكذا ينتقل المتلقى من ظاهر المجاز إلى حقيقته ، ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها ، ومن المشبه به إلى المشبه ، ومن المضمون الحسى المباشر للكناية إلى معناها الاصلى المجرد . ويتم ذلك كله خلال نوع من الاستدلال ، ينشط معه ذهن المتلقى ، ويشعر إزاءه بسرع من الفضول ، يدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة ، أو التماسب ، التى تقوم عليها الصورة ، حتى يصل إلى معناها الاصلى ، السابق فى وجوده عليها . وعلى قدر الجهد المبذول فى هذه العملية ، وعلى قدر قيمة المعنى الذى يتوصل إليه المتلقى ، وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد ، تتحدد المنفعة الذهنية التى يستشعرها المتلقى ، وتتحدد — بالتالى — قيمة الصورة الفنية وأهميتها .

• • •

— ٣ —

تنبع أهمية الصورة من طريقتها الخاصة فى تقديم المعنى ، وتأثيرها فى المتلقى ، ولكن ما هى أبعاد ذلك التأثير ؟ وهل ينحصر مداه فى نوع من المنفعة الذهنية الخالصة ، فيعجب المتلقى ببراعة الشاعر فى بناء صورته ، وتلفظه فى الدلالة على معانيه فحسب ؟ أم أن تأثير الصورة يتعدى حدود هذه المنفعة الشكلية ، فيثير انفعالات المتلقى إثارة خاصة ، تدفعه إلى موقف أو سلوك بعينه ؟ عند هذا المستوى نجد أنفسنا نتجاوز تأثير الصورة فى ذاته ، إلى تأمل طبيعة الاستجابة التى تعقبه أو تصاحبه ، فى ضوء تصور أعم يتصل بوظيفة الشعر وأهميته .

لقد أشرنا من قبل ، إلى أن الموروث النقدى والبلاغى ، لم ينظر إلى الأدب من زاوية تؤكد دور المبدع ، وتقدر الضرورة الداخلية الملحة ، التى تدفعه إلى التعبير بالصورة ، باعتبارها مظهراً من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللغة والفكر ،

ووسيلة للتحديد والكشف . لقد تحدت أهمية الشعر — أهم فنون الأدب عند العرب — باعتباره «ديواناً» للجماعة ، يعبر عن وجدانها الجمعي ، أكثر مما يعبر عن وجدانها الفردي ، مثلاً في أفراد بأعيانهم لهم ما يميزهم من خصوصية وتفرد^(١) فكان العرب الأوائل ينظرون إلى الشعر باعتباره (ديواناً لهم .. عليه يعتمدون ، وبه يحكمون ، وبحكمه يرتضون ، حتى صار الشعراء فيهم بمنزلة الحكام ، يقولون فيرضى قولهم ، ويحكمون فيمضى حكمهم ، وصار ذلك فيهم سنة يقتدى بها ، وإثارة يحنذى عليها)^(٢) . وإذا تجاوزنا هذا الفهم المبكر ، وجدنا الشعر غايتين : غاية تهدف إلى النفع المباشر ، وترتبط بالتعليم والتهذيب والإقناع ، وغاية أخرى لا تهدف إلا إلى مجرد الأمتاع والتسلية .

وفي البداية كانت الغاية الأولى هي السيطرة على أذهان المبدعين والمتذوقين على السواء ، خاصة أنها كانت تجدد ما يدعّمها في القيم الخلقية التي أرساها الإسلام ، والتي جعلت عمر بن الخطاب يصف الشعر بأنه (جزل من كلام العرب ، يسكن الغيظ ، وتطفأ به الشائرة ، ويتبلغ به القوم في فادهم ، ويعطى به السائل)^(٣) . ويكتب إلى أبي موسى الأشعري قائلاً له (مر من قبلك بتعلم الشعر فإنه يدل على معالي الأخلاق وصواب الرأي ومعرفة الأنساب)^(٤) ، مثلما يحض معاوية على رواية الشعر لأنه (يفتح العقل ويفصح المنطق ويطلق اللسان ويدل على المروءة والشجاعة)^(٥) .

(١) عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد / ٢٤-٢٦

(٢) أبو حاتم الرازي : الزينة / ٣٩

(٣) يحيى الجنبوري : الإسلام والشعر / ٩١ وانظر مصادره

(٤) ابن رشيقي : العمدة / ٤٨

(٥) العسكري : ديوان المعاني / ١٢٤ .

ولكن ما أن تتعقد الأوضاع الاجتماعية في العالم الإسلامي ، وتظهر مساوئ الحكم الفردي ، حتى يتعدل مفهوم هذه الغاية ، فتفقد دعائمها الأخلاقية ، ويهتز جانبها التربوي والتعليمي . وتزدهر طبقة مترقة مهيمنة تطلب من الشعر أن يدافع عن مصالحها ، ويمتص في نفس الوقت . وينتهي الأمر بالشعر إلى أن يقوم بدور الدعاية لهذه الطبقة ، كما يقوم بدور الترفيه عنها ، ويصبح الشاعر صانعاً محترفاً ، يحركه الطمع والخوف ، فهو داعية وخطيب ، في موقف ومسامر يمتنع في موقف آخر . وهو — في كلا الموقفين — أبعد ما يكون عن ذاته ، وأقرب ما يكون إلى تلبية ما يقتضيه الحال ، أو يفرضه المقام . فإذا كان المقام مقام إمتاع وتسليه ، زخرف الشاعر بآياته أمسيات المنادمة ، وصار (بمنزلة صاحب الصوت المطرب يستميل أمة من الناس لاستماعه)^(١) .

وتتدهور قيمة الشعر شيئاً فشيئاً ، وينصرف الشاعر عن عالمه الداخلي ، فلا يقول إلا ما يراد منه ولا يتفنن إلا لإظهار البراعة ، ولا يسترسل إلا بقدر العطاء ، ولقد قالوا (إن مدح الشاعر على قدر العطية)^(٢) ، وإن (اللهم تفتح اللهم)^(٣) ، وإن (لسان الشاعر أرض لا تخرج الزهر حتى تستسلف المطر)^(٤) . وبعد أن كنا نواجه ما يقال عن رفعة الشعر وأهمية الشاعر ، ونسمع أن الشعراء في الجاهلية

(١) ابن وكيع : المصنف ٣٩ ب وقارن بابن رشيق : العمدة ١/١٩٩

(٢) ابن المعتز : طبقات الشعراء ١٠٧/ وانظر ١٢٩-١٣٠ ، ١٣٦ ، ١٧٢ ،

١٨٩ - ١٩٠

(٣) الثعالبى : التمثيل والمحاضرة ١٨٥/ (واللهم : العطاء . واللهاة :

لحمة الحلق) .

(٤) المرجع السابق ١٨٦/

(كانوا بمنزلة الانبياء فيهم) (١) صرنا نواجه مهانة الشعراء ، ونسمع عن هوان حرفة الشعر ، إلى الدرجة التي جعلت أحد شعراء العصر العباسي الثاني يقول (٢) :

الكلب والشاعر في حالة ياليت أنى لم أكن شاعرا
أما تراه باسطا كفه يستطعم الوارد والصادرا

وليست مهمتنا أن نسهب في تفصيل العوامل التي أدت إلى ذلك الموقف ، حسبنا أن نتوقف عند تأثيره في تصور الوظيفة الاجتماعية للشعر ، وما ترتب على ذلك من حصر وظيفة الشعر في جانبين ، يتصل أولها بالمنفعة المباشرة ، ويقتصر ثانيهما على المتعة الشكلية الخالصة .

وعندما يهدف الشعر إلى جانب المنفعة المباشرة ، فإنه يثير في المتلقي انفعالات من شأنها أن تفضي إلى أفعال ، فيوجه سلوك المتلقي ومواقفه وجهات خاصة ، تتفق والأغراض الاجتماعية المباشرة للشعر ، كعصرة عقيدة دينية أو كلامية ، أو الدفاع عن مذهب سياسي ، أو الدعاية لحاكم أو طبقة ، وأوضح ما يتجلى ذلك في المديح والهجاء وما يتفرع منهما . وعندما يهدف الشعر إلى تحقيق المتعة الشكلية ، فإنه لا يعنى كثيرا بتوجيه سلوك المتلقي أو مواقفه ، فلا يقدم له إلا نوعا شكليا من المتعة ، هي غاية في ذاتها ، وليست وسيلة لأية غاية أخرى ، وأوضح ما يظهر ذلك في شعر الوصف ، عندما يقصد به مجرد الإتيان في المحاكاة ، وطرافة التصوير ، أو غرابة التشبيه . ولقد أوضح ابن سينا هذين الجانبين بقوله إن العرب

(١) أبو حاتم الرازي : الزينة ٤٣/١ - ٤٤ وقارن بالجاحظ : البيان والتبيين

٢٤١/٢

(٢) الثعالبى : التمثيل والمحاضرة ١٨٧ وتظم النثر وحل العقد ٣ - ٤

كانت تقول الشعر لوجهين ، أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال ، والثاني للعجب فقط ، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه (١) .

ومن الطبيعي أن تترك الوظيفة الاجتماعية للشعر - على النحو الذي فهمت به في الموروث - آثارها في تصور الجانب الوظيفي من الصورة . فلن تكون الصورة وسيلة ضرورية ، يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصة ، فضلا عن أنها لن تنبع من حاجة الشاعر الداخلية إلى التعبير عن مشاعره وانفعالاته ، بقدر ما تصبح إحدى الوسائل التي يقنع بها الشاعر جماهيره التي تستمع إليه ، ويدفعها إلى فعل أو انفعال ، يتلاءم مع الجانب النفعي المباشر للشعر . أو تكون الصورة إحدى الوسائل التي يظهر بها الشاعر براعته الحرفية ، فيهربطرافة صورته المستمعين ، ويستحوذ على إعجابهم بدقة وصفه وبراعته في محاكاة الأشياء . والصورة - في النهاية - وسيلة تعبيرية لا تتفصل طريقة استخدامها ، أو كيفية تشكيلها ، عن مقتضى الحال الخارجي ، الذي يحكم الشاعر ، وبوجه مسار قصيدته ، إما إلى جانب النفع المباشر ، أو جانب المتعة الشكلية .

وعندما تستخدم الصورة لتحقيق النفع المباشر ، فإنها تهدف إلى اقناع المتلقي بفكرة من الأفكار أو معنى من المعاني ، وفي هذه الحالة لا تصبح الصورة الوسيط الأساسي الذي يجسد الفكرة ، بل تصبح الفكرة في جانب والصورة في جانب آخر . والإقناع له أساليبه المتنوعة التي تبدأ بالشرح والتوضيح ، وتقرن بالمبالغة ، وتتصاعد حتى تصل إلى التحسين والتقييح ، وما يتبع ذلك من تحول الصورة إلى طرائق جامدة للإثبات ، تشابه طريقة صياغتها مع صياغة الاستدلال في المنطق .

(١) ابن سينا : فن الشعر / ١٧٠

ومن المهم أن نلاحظ أن فهم الصورة الشعرية ، باعتبارها وسيلة للإقناع ، كان يجد ما يدعمه في الدراسة البلاغية للقرآن الكريم . ذلك أن دراسة أساليب القرآن في التأثير والاستمالة ، كانت تؤدي بدورها إلى فهم الصورة القرآنية على أنها طريقة في الإقناع ، تتوصل بنوع من الإبانة والتوضيح ، وتعتمد على لون من الحجاج والجدل ، وتحرص على إثارة الانفعالات في النفوس ، على النحو الذي يؤثر في المتلقى ، ويستميله إلى القيم الدينية السامية التي يعبر عنها القرآن الكريم . ومثل هذه النظرة توجه مسار فهم الصورة الفنية إلى جانب الاستمالة والتأثير ، وتمهد لتصورها وسيلة من وسائل الإقناع ، لكن هذه النظرة تتوقف لحسب عند مجرد التمهيد والتوجيه غير المباشر . وبدأ بالفهم القديم للصورة باعتبارها وسيلة للشرح والتوضيح .

* * *

— ٤ —

الشرح والتوضيح خطوة أولية في عملية الإقناع ، ذلك أن من يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعاني ، يشرحه له بآدى ذى بدء ، ويوضحه توضيحا يفرى بقبوله والتصديق به . ولا يفترق ما يقصده بالشرح والتوضيح عما قصده القدماء « بالإبانة » ، التي ردوا إليها جانبا كبيرا من بلاغة الصورة وتأثيرها . ذلك أن « الإبانة » تعنى التوضيح والشرح ، أو التعبير عن المعنى بطريقة تقرب بعيدة ، وتحذف فضوله ، وتصوره في نفس المتلقى أبين تصوير وأوضحه . وذلك ما جعل البلاغيين المتأخرين من أتباع السكاكي يضعون التشبيه ، والاستمارة والكناية ، والمجاز ، في قسم واحد مستقل من أقسام البلاغة ، هو علم البيان ، قاصدين بذلك ، أن كل هذه الأنواع البلاغية للصورة إنما هي طرائق خاصة في التعبير ، تكسب المعاني فضل إيضاح أو بيان . ولم يكتفوا بالإيضاح أو البيان

بجملًا ، بل شققوه إلى أساليب احتجاج فرعية ، كما صنعوا في التشبيه ، عندما تحدثوا عن بيان إمكان وجود المشبه ، أو بيان حاله ، أو بيان مقدار حاله في القوة والضعف والزيادة ، أو تقرير حاله في نفس السامع^(١) . ولقد كان وضعهم علم البيان تاليا لعلم المعاني في الترتيب نابعا من إدراكهم لثانوية الأنواع البلاغية للصورة ، بالنسبة للمعنى السابق عليها . فادامت المعاني تترتب في النفس قبل أن تترتب الالفاظ الدالة عليها في النطق ، ويمكن التعبير عن المعنى الواحد بطرائق متنوعة لبعضها من التأثير ما ليس للبعض الآخر ، فمن الطبيعي أن يكون المبحث الخاص بالمعاني سابقا في ترتيبه ، لأن البيان - في النهاية - هو العلم الذي نعرف به كيفية إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه .

ولقد تبلور مفهوم الشرح والتوضيح - أول ما تبلور - من خلال دراسة الصورة القرآنية وأساليبها في الإقناع ، وتحديد بشكل خاص من خلال الجدل الذي أثارته بعض الآيات ، التي تشبه العناصر الحسية بأخرى معنوية . فلقد توقف للبعض إزاء صورة شجرة الزَّقْطُوم المذكورة في سورة « الصافات » ، (إنها شجرة تخرج في أصل الجحيم ، طلعمها كأنه رموس الشياطين) وفسروا تشبيه طلعمها برموس الشياطين على أنه لون من ألوان التعبير ، يراد به إيقاع الخوف والرعب في نفوس الكافرين ، وهو تفسير يتفق مع نبرة الترغيب والتفجير الحادة التي تسيطر على سورة « الصافات » ، بأكملها ، وليس هناك - فيما يقال - ما هو أكثر إفزاعا وتفجيلا من تشبيه طلع هذه الشجرة برموس الشياطين .

ويبدو أن هذا التفسير قد أثار طائفة من المتشككين ، فقالوا : لتكن هذه الآية من قبيل التشبيه الذي يراد به بيان قبح هذه الشجرة ، ولكن ألا ينبغي في مثل ذلك النوع من التشبيه أن يُمثَّل الغائب بالحاضر ، ويُشَبَّه المجهول بالمعلوم ،

(١) القزويني : الإيضاح ٢٣٦/٢ - ٢٣٧

حق يتبين المقصود من التشبيه ؟ ولم يكن الذين خطبوا بهذه الآية من المشركين أو غيرهم يعرفون شجرة الزقوم أو رموس الشياطين ، (فكيف يجوز أن يضرب المثل بشيء لم نره ، فتوهمه ، ولا وضعت لنا صورته في كتاب ناطق ، أو خبر صادق ؟ ومخرج الكلام يدل على التخويف بتلك الصورة والتفريع منها ، وعلى أنه لو كان شيء أبلغ في الزجر من ذلك لذكره ، فكيف يكون الشأن كذلك . والناس لا يفزعون إلا من شيء هائل شنيع قد عاينوه ، أو صورته لهم واصل . صدوق اللسان ببلغ الوصف ، ونحن لم نعاينها ولا صورها لنا صادق . . . فكيف يكون ذلك وعيدا عاما) (١) . ويتولى المعتزلة الرد على هؤلاء المتشككين فيقول الجاحظ (وإن كنا نحن لم نر شيطانا قط ولا صور رموسها لنا صادق بيده . . . ففي إجماع المسلمين والعرب ، وكل من لقيناه ، على ضرب المثل بقبح الشيطان دليل على أنه في الحقيقة أقبح من كل قبيح ، والكتاب إنما نزل على هؤلاء الذين قد ثبت في طبائعهم بغاية الثبوت) (٢) وليس المقصود في الآية أن الناس قد رأوا شيطانا قط ، أو يمكن أن يروه على صورة (ولكن لما كان الله تعالى قد جعل في طباع جميع الأمم ، استقباح جميع صور الشياطين ، واستسهاجه وكراهته ، وأجرى على ألسنة جميعهم ضرب المثل في ذلك ، رجع بالإيحاش والتفجير ، وبالإخافة والتفريع إلى ما قد جعله الله في طباع الأولين والآخرين وعند جميع الأمم) (٣) .

مثل ذلك الجدل الذي دار حول الصورة التشبيهية في قوله تعالى « طلعها كأنه رموس الشياطين » أو الصور القرآنية المماثلة لها ، أدى إلى تأكيد قاعدة هامة مؤداها : أن الأصل في التشبيه هو التوضيح والإبانة . ومن هذه الزاوية قام

(١) الجاحظ : الحيوان ٢١٢/٦

(٢) المرجع السابق ٢١٢/٦ - ٢١٣

(٣) المرجع السابق ٣٩/٤ - ٤٠

اعتراض المعترضين ، على أساس أن الصورة التشبيهية التي تهدف شجرة الزقوم ، لم تقرن الشجرة بشيء معلوم يوضحها ، وإنما قرنتها بشيء مجهول يزيد ما خفاء ، بينما قام دفاع المدافعين ، على أساس أن التشبيه برؤوس الشياطين ليس إحالة إلى مجهول ، بقدر ما هو إحالة إلى معلوم ، استقرت كراهيته ، والتفور منه ، في نفوس الخلق جميعا ، مما يؤدي إلى الإبانة عن قبح الشجرة ، وتوضيح بشاعتها .

ولقد أفاد الرماني — كما لمحا إلى ذلك في الفصل السابق — من النتائج العامة التي أفضى إليها مثل ذلك الجدل ، وانتهى إلى تأصيل الجانب الوظيفي من الاستعارة والتشبيه ، فذهب إلى أن التشبيه البليغ هو (إخراج الأغصان إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف) . فبلاغة التشبيه الجمع بين شيئين بمعنى يجمعهما يكسب بيانا فيهما (١) . وما ينطبق على التشبيه ينطبق على الاستعارة ، لأن التشبيه هو الأصل فيها ؛ وكل استعارة بليغة هي بمثابة (جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما يكسب بيان أحدهما بالآخر كالتشبيه) أي أن الاستعارة (توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة) (٢) .

وبتلطف العسكري ما قاله الرماني ، فيقول إن التشبيه (يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيداً ، ولهذا أطبق عليه جميع المتكلمين من العرب والعجم ولم يستغن أحد منهم عنه) (٣) . أما الاستعارة ، فقد ذهب إلى أن الغرض منها (إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه ، أو تأكيد والمبالغة فيه ، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه ، وهذه الأوصاف موجودة في

(١) الرماني : النكت ٧٥/

(٢) المرجع السابق ٧٩

(٣) العسكري : الصناعتين ٢٤٣/

الاستعارة المصيبة ، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة ، لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً (١).

ويتابع ابن سنان نفس الفكرة فيرى أن الأصل في حسن التشبيه هو (أن يمثل الغائب الخفى الذى لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد ، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد) (٢) ، ويوضح ابن سنان الفكرة عندما يرد جمال تشبيه امرئ القيس :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالى
إلى ما فيه من إيضاح وبيان فيقول (وهذا من التشبيه المقصود به إيضاح الشيء لأن مشاهدة العناب والحشف البالى أكثر من مشاهدة قلوب الطير رطبا ويابسا) (٣) وكذلك تشبيه النابغة :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المتأى عنك واسع
لأنه أوضح المقصود وأبان المعنى ، ذلك (أن علم الناس بأن الليل لا بد من إدراكه له أظهر من علمهم بأن النعمان لا بد من إدراكه له) (٤).

وما ينطبق على التشبيه ينطبق على الاستعارة عند ابن سنان ، ذلك أن الاستعارة — فيما يرى — توضح المعنى ، وتبين عنه ، أكثر مما تفعل العبارات الحرفية . والدليل على ذلك قوله تعالى « واشتعل الرأس شيبا ، فلا شك أن نقل الاشتعال من النار إلى الشيب على سبيل الاستعارة قد أكسب المعنى فضلا لإبانه (لأن

(١) العسكري : الصناعتين / ٢٦٨

(٢) ابن سنان : سر الفصاحة / ٢٣٧

(٣) المرجع السابق / ٢٣٩

(٤) المرجع السابق / ٢٣٨

الشيب لما كان يأخذ في الرأس ويسمى فيه شيئا فشيئا ، حتى يحيله إلى غير لونه الأول ، كان بمنزلة النار التي تشتعل في الخشب وتسرى حتى تحيله إلى غير حاله المتقدمة ، فهذا نقل العبارة عن الحقيقة في الوضع للبيان ، ولا بد أن تكون أوضح من الحقيقة ، لأجل التشبيه العارض فيها ، لأن الحقيقة لو قامت مقامها كانت أولى ، لأنها الأصل والاستعارة الفرع . وليس يخفى على المتأمل أن قوله عز اسمه « واشتعل الرأس شيبا » أبلغ من كثرة شيب الرأس ، وهو حقيقة هذا المعنى (١).

ولا تقتصر وظيفة الشرح والتوضيح على التشبيه والاستعارة فحسب ، بل تعداها إلى التمثيل . ومن نعمت الفصاحة والبلاغة — عند ابن سنان — أن يريد المتكلم معنى من المعاني ، فلا يعبر عنه بالألفاظ الدالة عليه ، وإنما يعبر عنه بألفاظ تدل على معنى آخر ، هو مثال للمعنى المقصود ، وشبيه به (وسبب حسن هذا ، مع ما يكون فيه من الإيجاز ، أن تمثيل المعنى يوضحه ويخرجه إلى الحسن والمشاهدة ، وهذه فائدة التمثيل في جميع العلوم ، لأن المثال لا بد من أن يكون أظهر من الممثل ، فالغرض بإيراده لإيضاح المعنى وبيانه (٢) . وقريب من هذا الذي يقوله ابن سنان ، ما قاله الزمخشري من أن (الأمثال والتشبيهات إنما هي الطرق إلى المعاني المحتجبة في الاستار حتى تبرزها وتكشف عنها وتصورها للأفهام (٣) . أو قوله (إن التمثيل إنما يصار إليه لما فيه من كشف المعنى ورفع الحجاب عن الغرض المطلوب (٤) .

(١) ابن سنان : سر الفصاحة / ١٠٨ — ١٠٩

(٢) المرجع السابق / ٢٢٣

(٣) الزمخشري : الكشاف ٤٩٧/٢

(٤) المرجع السابق ٢٠٣/١

يترتب على مفهوم الشرح والتوضيح ، باعتباره الأصل في الصورة ، نتيجة هامة مؤداها أن الصور البليغة تتم النقلة فيها من الواضح إلى الأوضح ، أو من الناقص إلى الزائد . إن الشرح والتوضيح يهدفان إلى الإبانة، والإبانة تتم عندما تقرر المعنى الذي نريد شرحه وتوضيحه بمعان أخرى أكثر وضوحاً منه . ومن هنا ينبغي أن تتحرك النقلة الدلالية في الصورة ، في طريق صاعد ، من الأدنى إلى الأعلى ، فيصبح المشبه به أكثر تمكناً في الصفة المقصودة من المشبه ، والمستعار منه أبين من المستعار له ، والصورة الحسية التي نواجهها في ظاهر الكناية أو التمثيل أكثر دلالة على المقصود من معناها الأصلي المجرد . وإذا لم يحدث ذلك فقدت الصورة قيمتها ، وكانت « الحقيقة » أولى وأنفع منها . لذلك توقف ابن قتيبة عند تشبيه ابن أحر :

كان نيرانهم من فوق حصنهم معصفرات على أرسان قصار

وعاب عليه تشبيه الأعلى بالادون ، وكان ينبغي على الشاعر أن يقول « كان المعصفرات نيران » ؛ لأن النار أشد تمكناً في صفاتها اللونية من الملابس المعصفرة . وعيب على أبي نواس قوله :

كانها إذا خرست جارم بين ذوى تفنيده مطرق

لأنه (شبه ما لا ينطق أبداً في السكوت بما قد ينطق في حال ، وإنما كان يجب أن يشبه الجارم - إذا عدلوه فسكت وأطرق وانقطعت حجته - بالدار ، وإنما هذا مثل قائل قال : مات القوم حتى كأنهم نيام ، والصواب أن يقول : نام القوم حتى كأنهم موتى)^(١) . وشيئاً بذلك ما عابوه على أبي تمام في قوله :

من لم يعان أبا نصر وقائله فأراى ضبعا في شدقها سبع

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٨٠٢/٢

(لأنهم يجعلون القاتل أعلى وأشهر شجاعة ، ليقع عذر المقتول) (١) . وقال ابن سنان (وما يحتاج إليه التشبيه أن يكون الأمر المشبه به واقعاً مشاهداً معروفاً غير مستنكر ، ليوافق ذلك المقصود بالتشبيه والتمثيل من الإيضاح والبيان) (٢) .

ويذهب عبد القاهر إلى نفس ما ذهب إليه معاصره ابن سنان ، ولكن عبد القاهر يعرض الفكرة من زاوية جديدة ، تتمثل في قدرة التشبيه على إثبات المعنى وتأكيده ، فيرى أن الأصل في التشبيه أن توضح المشكوك فيه وتعرب عنه ، بقياسه على المعروف ، لا أن تتكلف في المعروف تعريفا بقياسه على المجهول ، أو ما ليس بموجود على الحقيقة (ولهذا المعنى ضعف بيت البحري :

على باب قنسرين والليل لاطخ جوانبه من ظلمة بمداد

وذلك أن المداد ليس من الأشياء التي لا مزيد عليها في السواد ، كيف ورب مداد فاقد اللون ، والليل بالسواد وشدة أحق وأحرى أن يكون مثلاً) (٣) .

وهكذا تظل القاعدة في التشبيه هي الحركة الصاعدة من الأدنى إلى الأعلى ، لأن الغرض من التشبيه هو (رفع درجة الأدنى إلى درجة الأعلى لا بالعكس) (٤)

(١) المرزباني : الموشح / ٢٣٩ وانظر نماذج أخرى في البرهان في وجوه البيان ١٧٨ — ١٧٩ ، حلية المحاضرة / ٥٦ — ٥٠ والجمان في تشبيهات القرآن ٢٣٠ — ٢٣٢ وبدائع البدائة / ١٠٨

(٢) ابن سنان : سر الفصاحة / ٢٤٤

(٣) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢ — ٢٠٣ وقارن بالرازي : نهاية

الإيجاز / ٧٧ — ٧٨

(٤) التلويح : الأقصى القريب / ٤٢ .

وذلك ما عبر عنه السكاكي بقوله (المحبة به حقه أن يكون أعرف بجهة التشبيه من المشبه ، وأخص بها ، وأقوى حالا معها ، وإلا لم يصح أن يذكر لبيان مقدار المشبه ، ولا لبيان إمكان وجوده ، ولا لزيادة تقريره) (١) .

إذا كان مفهوم الشرح والتوضيح يؤدي إلى ضرورة الانتقال من الواضح ، أو الأقل وضوحا ، إلى الأوضح ، فمن الطبيعي أن تفضل الصورة التي تنقلنا من الأفكار المجردة إلى الأشياء الحسية ، أو توضح المعنويات عن طريق مقارنتها بالحسيات ، وبالضرورة تستقبح الصورة التي تنقلنا من نطاق المحسوسات إلى مجال المعنويات ، أو توضح الحسى عن طريق تمثيله وتشبيهه بالمعنوى . وما دام التوضيح هو الأصل فإن النقلة من المعنوى إلى الحسى تعنى النقلة من المجهول إلى المعلوم ، والحسى أوضح من المعنوى لآلفة النفس به وتعودها عليه منذ بداية وعيها بالعالم ، أما النقلة من الحسى إلى المعنوى فإنها بمثابة انتقال من معلوم إلى مجهول ، وفي ذلك خروج عن الأصل العام للإبانة والتوضيح .

ولم تكن هذه الفكرة موجودة أو ظاهرة خلال القرون الثلاثة الأولى للهجرة ، إذ أنها بدأت تقبلور شيئا فشيئا من خلال تأثير البحث البلاغى بالدراسات النفسية عند الفلاسفة ، وتدعيم المفهوم القديم للإبانة بسند سيكولوجى يتصل بالدور الذى تلعبه مدركات الحس فى تكوين المعرفة الإنسانية . ومن هنا قسم الرمانى — كما أشرنا من قبل — التشبيه إلى قسمين: تشبيه حسن، وتشبيه قبيح . أما الأول فهو الذى يخرج الأغراض إلى الأوضح فيفيد بيانا ، وأما الثانى فما كان بالضد من ذلك . وبرر الرمانى تقسيمه بقوله (إن ما تقع عليه الحاسة أوضح فى الجملة مما

(١) السكاكى : المفتاح / ١٦٤ وقارن بابن الأثير : المثل السائر ٢ /

لا تقع عليه الحاسة ، والمشاهد أوضح من الغائب ، فالأول في العقل أوضح من الثاني ، والثالث أوضح من الرابع ، وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره ، والقريب أوضح من البعيد في الجملة ، وما قد ألف أوضح مما لم يؤلف (١) .

وليس من الضروري أن نذكر التطبيقات العملية لهذه الفكرة عند الرمانى ، والعسكرى ، وعبد القاهر ، فقد أوضحنا ذلك في الفصل السابق ، كما أشرنا إلى الأساس النفسى للفكرة من زاوية ارتباطها بالتقديم الحسى للمعنى . حسبنا أن نشير هنا إلى النتائج التى رتبها الفخر الرازى على الفكرة ، وما انتهى إليه من تقسيم العلاقة بين طرفى التشبيه إلى أربعة أقسام هى : تشبيه محسوس كقوله تعالى « وله الجوار المنشآت فى البحر كالأعلام » ، وتشبيه معقول بمعقول (كتشبيه الموجود العارى عن الفوائد بالمعدوم ، أو تشبيه الشيء الذى لا تنتفى فوائده بعد عدمه بالموجود) (٢) وتشبيه معقول بمحسوس مثل تشبيه الحجة - وهى من المعانى العقلية الحاصلة فى الذهن - بالنور الذى هو محسوس بالبصر ، أما القسم الرابع (وهو تشبيه المحسوس بالمعقول فهو غير جائز ، لأن العلوم العقلية مستفادة من الحواس ومنتهية إليها ، ولذلك قيل من فقد حسا فقد فقد علما . وإذا كان المحسوس أصلا للمعقول فتشبيهه به يكون جملا للفرع أصلا ، وللأصل فرعا ، وهو غير جائز ولذلك لو حاول محاول المبالغة فى وصف الشمس بالظهور ، والمسك بالطيب فقال : الشمس كاللحجة فى الظهور ، و « المسك كخلق فلان فى الطيب » ، كان سخيفا من القول (٣) .

(١) ابن رشيق : العمدة ٢٨٧/١

(٢) الفخر الرازى : نهاية الإيجاز ٥٨/

(٣) المرجع السابق ٥٩/ - وانظر ٦٥/

ولقد أشرت - في الفصل السابق - إلى مؤاخذه الرمانى والعسكرى للشعرا الذين شبهوا الحسى بالمعنوى وقارنوا (ما يرى بالعيان بما ينال بالفكر) مثلما فعل بعض المولدين بقوله :

وتدير عينا في صفيحة فضة كسواد يأس في بياض رجاء

ولكن هذا النوع من التشبيه ذاع وانتشر مع اطراد النزعة الصناعية في الشعر، وإسراف المولدين فيه . ومن هنا شعر ابن رشيق أن مبدأ الرمانى القديم لا يمكن قبوله على علته ، ذلك أن معرفة النفس والمعقول قد تكون أعظم من معرفة الحسى وأوضح منه (١) . ولكن ابن رشيق لم يستطع أن يدعم نقده لفكرة الرمانى تدعيما كافيا . أما عبد القاهر فقد فعل ما لم يفعله ابن رشيق ، لقد وافق على المبدأ العام الذى أصَّله الرمانى، ولكنه رأى أن ذلك المبدأ يمكن أن يوسع ويصبح أكثر رحابة ومرونة ، فذهب إلى أن المعنوى المجرد يمكن أن يذيع وينتشر ، ويتعارف عليه الناس جميعا ، فيصبح لقوة معرفته وشهرته في مرتبة الحسى سواء بسواء ، ومن ثم يمكن للشاعر أن يشبه به دون أن يخل بالمبدأ العام للتشبيه . وفي ضوء هذا الفهم توقف عبد القاهر إزاء قول الشاعر :

وكان النجوم بين دجاها سنن لاح بينهن ابتداع

وقال إن الشاعر شبه الحسى بالمعنوى لإدراكه أن المعنوى قد صار متمكنا في الوضوح كالحسى . ذلك (أنه لما شاع وتُعُورِفَ وشُهِرَ وصف السنة ونحوها بالبياض والإشراق ، والبدعة بخلاف ذلك ... تخيل [الشاعر] أن السنن كلها جنس من الأجناس التى لها إشراق ونور وايضا فى العين ، وأن البدعة نوع

(١) ابن رشيق : العمدة ٢٨٨/١

من الأنواع التي لها فضل اختصاص بسواد اللون ، فصار تشبيه النجوم بين
تلدجى بالسنن بين الابتداع على قياس تشبيههم النجوم فى الظلام بدياض المشيب
فى سواد الشباب ، أو بالأنوار واتلافها بين النبات الشديد الخضرة (١). وعلى
هذا الأساس يظل المبدأ العام ثابتا لا يهتز ، ويظل الأصل فى التشبيه مرتبطا
بالتوضيح والإبانة ، أو إلحاق الناقص بالزائد .

ومن البديهي أن حل هذه المشكلة المفتعلة يمكن أن يتم بأيسر من ذلك ، لو
عولجت فكرة التوضيح أو الإبانة على أساس نفسى خالص ، يرتبط بانفعالات
الشاعر المشبه، ومشاعره الذاتية المنفردة . إن التشبيه الاصيل قد يهدف إلى الإبانة
بشرط أن نفهم الإبانة على أنها نوع من الكشف والتعرف على الجوانب الغامضة
من التجربة التي يعانها الشاعر . وبهذا المعنى لا يصبح التشبيه من قبيل الحلية العارضة
التي تزيد الواضح وضوحا ، أو تكسيه د فضل بيان ، وإنما يصبح التشبيه وسيلة
ضرورية ، يتوصل بها الشاعر ليبين لنفسه حقيقة التجربة التي يعانها ، ويوضح
الجوانب الخفية منها . ومن هذه الزاوية يمكن أن نعيد النظر فى فكرة التوضيح
القديمة من أصلها ، ونكشف عن زيف النتائج التي ترتبت عليها . فليس الأصل
فى التشبيه الانتقال من الأدنى إلى الأعلى ، أو من الواضح إلى الاوضح ، أو من
الناقص إلى الزائد ، أو صواب النقلة من المعنوى إلى الحسى ، فذلك سوء فهم لحقيقة
التشبيه الفنى ، فالتشبيهات الاصيلية تبرا من هذه الانتقالات الشكلية الزائفة ، والشاعر
الاصيل لا يشبه شيئا بآخر إلا لأنه يريد أن يكشف عن خلال العلاقة بينها معنى
أعمق وأشمل من كل واحد منها على حدة . فضلا عن أن « المعنوى » ، الذى تحدث
عنه الرومانى والعسكرى وعبد القاهر وغيرهم ، ليس نقيضا صارما « للحسى » ،
فمن العسير — إن لم يكن من المستحيل — أن تتخيل « معنويا » ، مها كان

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٠٩ وقارن بالفخر الرازى : نهاية الإيجار

في غيبه من مدركات الحس . 'والثقلة من المعنوى وإليه لا يحكمها ذلك المنطق الصارم
الذى يحافظ على انفصال العناصر وتميزها الكامل عما سواها ، فالخيال الشعري
يوجد بين 'المادى الحسى' و 'الفكرى المعنوى' ، ويذيب الحدود المصطنعة بينها
فيتأغم الحس مع الفكر ، دون أن يفضل أو يتميز عنه .

✱ ✱ ✱

— ٥ —

إذا كانت الصورة تساهم في عملية إقناع المتلقى ، والتأثير فيه عن طريق شرح
المعنى وتوضيحه ، فإنها تحقق نفس الغاية عن طريق المبالغة في المعنى . والصلة
بين المبالغة والشرح والتوضيح صلة وثيقة ، ذلك أن المبالغة تعد وسيلة من وسائل
شرح المعنى وتوضيحه ، عندما يراد بها مجرد تمثيل المعنى ، أو التأكيد على بعض
عناصره الهامة . لذلك قرن البلاغيون المبالغة بالإبانة في حديثهم عن أغراض
التشبيه والاستعارة ، كما فعل الرماني والعسكري وابن سنان . وقيل إن الغاية من
التمثيل هي (المبالغة في الإيضاح والبيان حتى يصير الغائب كالحاضر ، والمتخيل
كالمتحقق والمتوهم كالمتيقن ، ولذلك كثرت الامثال في كتب الله وفي الانجيل)^(١)
غير أن المبالغة تتجاوز نطاق الإبانة وتصبح غرضاً مستقلاً بذاته ، وأسلوباً متميزاً
من أساليب الصورة في التأثير في المتلقى .

ولقد تبلورت الصلة بين المبالغة والإبانة من خلال دراسة الأسلوب القرآنى
في التصوير ، فقد لوحظ أن القرآن يعنف في خطاب الجماهير تهويلاً وترغيباً ،
فيلجأ إلى طريقة خاصة في تقديم المعنى ، تعتمد على المبالغة في الوصف اعتماداً

(١) العز بن عبد السلام : الإشارة إلى الإيجاز / ٩٢

ملحوظا . وتوقف ابن قتيبة عند آيات من قبيل : فما بكث عليهم السماء والأرض وما كانوا منظرين ، أو : وإن يكاد الذين كفروا ليرلقونك بأبصارهم لما سمعوا الذكر ، أو : وإن مكرهم لتزول منه الجبال ، أو : تكاد السموات ينفطرن منه وتنشق الأرض وتخر الجبال هداً ، وعداً طريقتها في التصوير نوعاً من المجاز ، لا يقصد به إلا المبالغة في تمثيل المعنى ، وتضخيم وقعه في نفوس السامعين ، أى أن قوله تعالى : فما بكث عليهم السماء والأرض ، لا يعنى البكاء الحقيقي ، وإنما هو نوع من المجاز له نظائره في لغة العرب وشعرها القديم (١) . (وأكثر ما في القرآن من مثل هذا فإنه يأتي بكاد ، فما لم يأت بكاد ففيه إضمارها ، كقوله ووبلغت القلوب الحناجر ، ، أى كادت من شدة الخوف تبلغ الحلق) (٢) .

واتجه الرماني اتجاهها مشابها لابن قتيبة ، فعد الاستعارة القرآنية أسلوباً من أساليب المبالغة يستخدم للتأكيد في وصف حال أو موقف ، له أهميته ومغزاه ، وعلى ذلك أصبحت الاستعارة في قوله تعالى : إنا لما طغى الماء حملناكم في الجارية ، أبلغ من التعبير الحقيقي (لأن طغى علاقها وهو مبالغة في عظم الحال) (٣) . وأصبح قوله تعالى : ستفرغ لكم أيها الثقلان ، من قبيل الاستعارة التي تهدف إلى المبالغة ، ذلك أن (الله عز وجل لا يشغله شأن عن شأن ولكن هذا أبلغ في الوعيد ، وحقيقته سنعمد ، إلا أنه لما كان الذي سيعمد إلى شيء قد يقصر فيه لشغله بغيره معه ، وكان الفارغ له هو البالغ في الغالب مما يجرى به التعارف ، دللنا بذلك على المبالغة من الجهة التي هي أعرف عندنا لما كانت بهذه المنزلة ،

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ١٢٧ وقارن بالزحشرى : الكشف

٢٩٢/٢ — ٢٩٣ ، ١٠٩/٣

(٢) ابن قتيبة : المرجع السابق / ١٣٠

(٣) الرماني : النكت / ٨٠

يلقع الزجر بالمبالغة - التي هي أعرف عند العامة والخاصة - موقع الحكمة^(١) .
وشبه بما تجده عند ابن قنينة والرماني ما عند الخطابي والعسكري في القرن
الرابع (٢) ، أو عند الشريفين الرضى والمرضى في القرن الخامس^(٣) . وما يقال
عن الاستعارة يقال عن التشبيه القرآني الذي يقصد به المبالغة في الوصف ترغيبا
وتنفيرا ، خاصة في الآيات التي تتعلق بوصف الجنة أو النار^(٤) .

عالج البلاغيون المبالغة في الصورة القرآنية من زاوية الإبانة ، فذهب الرماني
إلى أن (المبالغة هي الدلالة على كبر المعنى على جهة التغيير عن أصل اللفظة لتلك
الإبانة)^(٥) ، ولكن النقاد الذين عالجوا المبالغة في الشعر اضطروا إلى تناول
المسألة من زاوية أخرى .

لقد أدرك النقاد أن الشعراء الذين كانوا يصنعون الشعر لم يكن لهم بد من أن
يصطنعوا المشاعر ، وأنهم — في محاولتهم لإرضاء مدوحهم — يعمدون إلى قدر

(١) الرماني : النكت ٨١/

(٢) العسكري : الصناعتين ٢٦٨/ - ٢٧٣ والخطابي : بيان إعجاز القرآن ،
ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ٤٠/

(٣) الشريف الرضى : تلخيص البيان ١٥٥/ - ١٥٦ ، ١٨٤ والمجازات
النبوية ٧٥/ وأمالى المرضى ٧٠٦/١ ، ٥٢٧

(٤) ابن ناقي : الجمان في تشبيهات القرآن ٣١٤/ - ٣١٥ ، ٣٧٠ - ٣٧١ ،

٣٧٨ - ٣٧٩

(٥) الرماني : النكت ٩٦/

تغير يسير من المبالغة ، فبحث النقاد هذه المبالغة ، وعالجها غير واحد منهم على أنها ضرورة تفرضها الوظيفة الاجتماعية على الشاعر . لذلك تحدث ثعلب عن « الإفراط في الإغراق » ، ومثّل له بآيات أغلبها من شعر المديح (١) . وتحدث ابن المعتز عن « الإفراط في الصفة » ، وعدّه نوعاً من أنواع البديع ، التي أكثر منها المحدثون (٢) . وذافع قدامة عن المبالغة في الشعر ، مفترضا أن الغلو أفضل من الاقتصاد ، ذلك لأن الشعراء يريدون بلوغ الغاية في « النعت » ، والخروج عن الموجود إلى باب المعدوم . وليس من الضروري — فيما يرى قدامة — أن يكون الشاعر صادقا في أقواله ، حسب الإتيان في المعاني التي يعالجها ، لأن وصف الشاعر هو الذي يستجد لا اعتقاده ، فضلا عن أن براعة الشاعر لا تنفصل عن قدرته على الإفراط في وصف معدوحه ، بكل ما يرفعهم عن مستوى البشر العاديين (٣) . وهناك كثيرون يتفقون مع قدامة فيما ذهب إليه ، حسبنا أن نشير إلى صاحب البرهان ، والمرزباني ، وابن وكيع التنيسي ، والعسكري ، والشريف المرتضى (٤) . فكل واحد من هؤلاء كان مدركا بطريقته الخاصة أن الشاعر مضطر إلى المبالغة اضطرارا ، خاصة في المديح والهجاء وما يتصل بهما .

صحيح أن هناك من رفض الغلو والمبالغة ، ومال إلى الاقتصاد والصدق

(١) ثعلب : قواعد الشعر / ٣٩ — ٤٣

(٢) ابن المعتز : البديع / ٦٥ — ٦٦

(٣) قدامة : نقد الشعر / ٢٦ — ٢٧ ، ٣٠ — ٣٢

(٤) البرهان في وجوه البيان / ١٨٥ — ١٨٦ ، الموشح / ١٤٥ — ١٤٦ ،
الصناعتين / ١٢٦ — ١٣٧ ، ديوان المعاني / ١ / ٢٤ — ٢٥ أمالي المرتضى

مثلاً فعل الآمدى الذى ذهب إلى أن (كل ما دنا من المعانى من الحقائق كان ألوط بالنفس ، وأحلى فى السمع ، وأولى بالاستجابة)^(١) أو يقول (وقد كان قوم من الرواة يقولون: أجود الشعر أكذبه ، ولا والله ما أجوده إلا أصدقه)^(٢) . ولكن الخلاف بين أنصار الصدق والاقتصاد خلاف لفظى فى جوهره . إن الآمدى . . . مثلاً — يعود فينقض كل ما قاله عندما يذهب إلى أن الشاعر (لا يطالب بأن يكون قوله صدقاً)^(٣) ، ويفرق — نتيجة لذلك — بين الإحالة فيما مخرجه مخرج الحقيقة ، والإحالة فيما مخرجه التوسع والمبالغة ، ويقبل أن (يبالغ الشاعر فى أشياء حتى يخرج فيها إلى المحال ، ويخرج بعضها مخرج النواذر ، فيستحسن ولا يستقبح)^(٤) . وهذه نتيجة لا تفرق كثيراً عما انتهى إليه قدامة الذى لا يقبل الغلو على علته . ذلك أن قدامة يرى أن المبالغة لن تكون متقنة ولن تؤثر فى المتلقى ، إلا إذا قامت على نوع من الإيهام بمشكلة الواقع ، وانحصرت فيما يمكن أن يقع ، أو فيما يجوز أن يحدث . وعلى هذا الأساس كان الغلو . . . عند قدامة (إنما هو تجاوز فى نعت ما للشئ أن يكون عليه وليس خارجاً عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له)^(٥) . وبذلك يستنكر قدامة أى خروج على حد الغلو ، الذى يجوز أن يقع ، إلى حد الممتنع ، الذى لا يجوز أن يقع ، ولا يمكن حدوثه . ولا تفرق هذه النظرة عما يذهب إليه الآمدى من استحسان المبالغة

(١) الآمدى : الموازنة ١٥١/١

(٢) المرجع السابق ٥٨/٢

(٣) المرجع السابق ٤٠٤/١

(٤) المرجع السابق ١٤٩/١

(٥) قدامة: نقد الشعر ١٣٢/

اللائقة (١) . ذلك أن د لياقة ، المبالغة تردنا إلى فكرة قدامة عن مشاكلة الواقع ، وإخراج الغلو منرجا يدل على وجود فعل محذوف ، تقديره د يكاد ، (٢) .



لقد اتفق الجميع على ضرورة مراعاة مقتضى الحال الخارجى ، وذهبوا إلى أن (كلام الناس فى طبقات كما أن الناس أنفسهم فى طبقات) (٣) ، وانتهوا إلى ضرورة مخاطبة كل طبقة من الناس على حسب قدرها ، وعلى حسب ما يرجى من نفعها أو يخشى من بطشها (٤) . وبلور حازم ما قيل قبله عندما ذهب إلى أنه (يجب أن يقصد فى مدح صنف صنف من الناس إلى الوصف الذى يليق به، وأن يعتمد فى مدح واحد واحد من يراد تزيينه ما يصلح له من تلك الفضائل وما تفرع منها ... فأما مدح الخلفاء فيكون بأفضل ما يتفرع من الفضائل وأجلها وأكملها كنصرة الدين ، وإفاضة العدل وحسن السيرة والسياسة والعلم والحلم والتقوى والورع والرافة والزحمة والكرم والهيبة وما أشبه ذلك ، وينبغي أن يتخطى فى أوصافهم من جميع ذلك حدود الاقتصاد إلى حدود الإفراط ، وأن يترقى عن وصفهم بفعال ما يكون حقا واجبا إلى تزيينهم بما يكون من ذلك نافلة وفضلا) (٥) .

(١) الآمدى : الموازنة ١٥٠/١

(٢) قدامة : نقد الشعر ١٣٣/ وقارن بالموازنة ٣٩/١

(٣) الجاحظ: البيان والتبيين ١٤٤/١

(٤) ابن المدبر : الرسالة العذراء ، رسائل البلغاء ٢٢٩/ — ٢٣٠ ابن سنان :

سر الفصاحة ٢٤٧/

(٥) حازم : منهاج البلغاء ١٧٠/

ولم يكن النقد في ذلك مشرعين لما ينبغي أن يكون عليه الشعر، بقدر ما كانوا مسجلين للنتائج الملبوسة التي أدت إليها الوظيفة الاجتماعية للشاعر العربي. ففي عصور الحكم الفردي المطلق كانت الرعية ترى في الحكم أنصاف آلهة، وكان الخوف من بطش هؤلاء الحكماء، والامل في نوالهم، يؤدي إلى المبالغة في وصفهم، والغلو في تصويرهم. وكان الحكماء بدورهم لا يقبلون من الشعراء إلا ما يثبت مهابتهم في نفوس الرعية، ويضخم صورهم في أوهام المحكومين. وصنوف الهوان التي لاقاها الشعراء لأنهم تبسطوا في الحديث عن الحكماء، أو لأنهم وصفوا الخلفاء بأقل مما ينبغي أن يوصفوا به، أكثر من أن نحسبها أو نعددها في هذا المجال. حسبنا أن نشير إلى أن الخوف الشديد من الحكماء، والرغبة العارمة في الحصول على عطاياهم، كان يدفع الشعراء دفعا إلى المبالغة، وينتهي بالنقاد إلى تقبلها في الشعر باعتبارها أمرا ضروريا. ولم يكن حديث قدامة عن درجات الفضائل الأربع التي نقلها عن أفلاطون، ودفاعه عن الغلو في الشعر، إلا تعبيراً نقدياً عن واقع اجتماعي، عاشه الشعراء والنقاد على السواء^(١).

ومن الطبيعي أن يذهب النقد إلى أن (أمدح المدح ما يكون بالفضل)^(٢): ويعاب الشعراء الذين تبسطوا في الحديث عن الحكماء أو صورهم باعتبارهم أشخاصا عاديين. فيأخذ النقاد على الأحرص قوله:

وأراك تفعل ما أقول وبعضهم مذق الحديث يقول ما لا يفعل
لأنه خاطب الملوك بخطاب العامة، وأقدار الملوك أجل من ذلك، فإنها،

(١) راجع ما يؤكد ذلك عند القادر القط: حركات التجديد في الشعر العباسي؛ إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين ٤٣٣ هـ وما بعدها
(٢) العسكري: ديوان المعاني ٤٣/١

(لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة وإنما تمدح بالإغراق والتفضيل بما لا يتسع غيرهم لفعله) (١) . ويعاب على الأخطل قوله في عبد الملك بن مروان :

وقد جعل الله الخلافة منهم لا يرض لأعاري الخوان ولا جذب
لأن الصورة لا تناسب مقتضى الحال (ولو مدح بها حرسيا لعبد الملك لكان
قد قصر به) وعابوا على كثير قوله :

وإن أمير المؤمنين برفقه غزا كامنات الود مني فناها
لأنه جعل أمير المؤمنين يتودد إليه ، وإنما تمدح الملوك — فيما يقال —
بمثل قول الشاعر (٧) :

له همم لا منتهى لكبارها وهمته الصغرى أجل من الدهر
له راحة لو أن معشار جودها على البركان البرأندى من البحر
وعاب الأمدى — وهو من يدعى الميل إلى الصدق — أبا تمام بقوله :
سعى فاستنزل الشرف اقتسارا ولولا السعى لم تكن المساعي
لأن الممدوح إذا استنزل الشرف صار غير شريف ، والأفضل أن يقال
(ترقى إلى الشرف الأعلى فخواء ، وبلغ النجم ، أو علا على الشمس) (٣) . وليس
هناك فرق بين المديح أو الهجاء أو الرثاء ، لأن الهجاء نفى للصفات التي يمدح بها ،
والرثاء مدح للميت تتغير فيه الأفعال والضمائر لتشير إلى المضى بدلا من الإشارة
إلى الحال والاستقبال (٤) .

(١) ابن رشيق : العمدة ١٠٤/٢ وقارن بابن المدبر : الرسالة العذراء ٢٢٢/

(٢) العسكري : الصناعتين ٧٥/

(٣) الأمدى : الموازنة ٢٢٨/١

(٤) راجع ابن سلام : طبقات فحول الشعراء / ١٧٤ وابن الجراح : الورقة /

٩ وقدامة : نقد الشعر ٤٩/

ومن الطبيعي أن تقترن أغراض الصورة الفنية بالمبالغة ، فيقال إن المجاز يهدف إلى أشياء ثلاثة : المبالغة والبيان والإيجاز (١) . ويقال عن الكناية إن الأصل في حسنها يرجع إلى ما توقعه من المبالغة في الوصف (٢) . وأما التشبيه فإنه يهدف إلى المبالغة ، ذلك أنك (لم ترد تشبيه الشيء بغيره إلا وأنت تقصده به تقرير المشبه في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه ، فيستفاد من ذلك المبالغة فيما قصد من التشبيه على جميع وجوهه ... وهذا القول ينسحب على جميع وجوه التشبيه ، فإنه لا يخلو من إفادة المبالغة في حال من الأحوال وإلا لم يستحق أن يكون تشبيهاً ، لأن إفادته المبالغة هي مقصده الأعظم وبابه الأوسع (٣) . ولذلك ذهب ابن سنان إلى أن التشبيه يهدف إلى المبالغة لأنه (يمثل الشيء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه ، فيكون حسن ذلك لأجل الغلو والمبالغة) (٤) . ويذهب ابن الأثير إلى ضرورة تقدير لفظة « أفعل » في التشبيه (فإن لم تقدر فيه لفظة أفعل فليس بتشبيه بليغ ، ألا ترى أنا نقول في التشبيه المضمّر الأداة « زيد أسد » فقد شبهنا زيدا بالأسد الذي هو أشجع منه . فإن لم يكن المشبه به في هذا المقام أشجع من « زيد » الذي هو المشبه ، لكان التشبيه ناقصاً ، إذ لا مبالغة فيه) (٥) .

أما الاستعارة فقد قرنوها العسكرية بتأكيد المعنى والمبالغة فيه (٦) . كما قرننا

(١) ابن الأثير : المثل السائر ١٣٢/٢

(٢) ابن سنان : سر الفصاحة ٢٢١/

(٣) راجع على الجندی : فن التشبيه ٧٠/١ - ٧١

(٤) ابن سنان : سر الفصاحة ٢٣٧/ والمثل السائر ١٣٢/٢

(٥) ابن الأثير : المثل السائر ١٩٢/٢

(٦) العسكرية : الصناعتين ٢٦٨/

عبد القاهر بالمبالغة والإيجاز وميزها بذلك عن التشبيه (١) . ولذلك ذهب الرازي إلى أن حسن الاستعارة (إنما يكون إذا تضمنت المبالغة في التشبيه مع الإيجاز) (٢) .

وميز عبد القاهر بين التشبيهات نفسها على أساس ما تؤديه من مبالغة، فأصبح التشبيه المحذوف الأداة أكثر تحقيقاً للمبالغة من التشبيه الظاهر الأداة وإذا قلت (زيد كالأسد أو مثل الأسد أو شبيه بالأسد تجد ذلك كله تشبيهاً غفلاً ساذجاً، ثم تقول كأن زيدا الأسد فيكون تشبيهاً أيضاً، إلا أنك ترى بينه وبين الأول بونا بعيداً ، لأنك ترى له صورة خاصة ، وتجذك قد غمخت المعنى وزدت فيه ، بأن أفدت أنه من شدة الشجاعة وشدة البطش وأن قلبه قلب لا يخامره الروع ولا يدخله الذعر ، بحيث يتوهم أنه الأسد بعينه . ثم تقول لن لقيته ليلقيَنَّك منه الأسد، فتجده قد أفاد هذه المبالغة لكن في صورة أحسن وصفة أخص ، وذلك أنك تجعله في مكان ، يتوهم أنه الأسد ، وتعمله ما هنا يرى منه الأسد على القطع، فيخرج الأمر عن حد التوهم إلى حد اليقين) (٣) .

ولا تتفاوت درجات المبالغة في التشبيه ، تبعاً لتفاوت صياغته فحسب ، بل إن عكس التشبيه وقلبه يمكن أن يؤدي إلى المبالغة أيضاً . فإذا كانت العادة أن يشبّه الممدوح بالأسد، فإن قلب التشبيه وتشبيه الأسد بالممدوح يؤكد المبالغة في الوصف ، ويصعد بالممدوح إلى مرتبة المثال الذي ينبغي أن تقاس به الأشياء . ولقد أشار أبو أحمد العسكري وابن جني وغيرهما إلى قلب التشبيه بقصد

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٢١ ودلائل الإعجاز / ٢٨٢

(٢) الفخر الرازي : نهاية الإيجاز

(٣) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٢٧٦ والمفتاح / ١٦٨

المبالغة (١). لكن عبد القاهر بسط الموضوع بسطا لافتا (٢) ، وتوقف عند قول الشاعر :

وبدا الصباح كأن غرته وجه الخليفة حين يمتدح

وعده بمثابة وجه من أوجه المبالغة والإغراق ، يقوم على ادعاء أن الفرع قد صار أصلا يقاس عليه . وكان الشاعر قد استكثر للصباح أن يشبه به وجه الخليفة فعكس الأمر وجعل وجه الخليفة (أعرف وأشهر وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح ، فاستقام له بحكم هذه النية أن يجعل الصباح فرعاً ووجه الخليفة أصلاً) (٣) .

ويرى عبد القاهر أن مثل هذا النوع من التشبيه أشد تأثيراً في المتلقى ، لأنه (يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر ، ويفيد كما من غير أن يظهر ادعاؤه لها ، لأنه وضع كلامه وضع من يقيس على أصل متفق عليه ، ويزجي الخبر عن أمر مسلم لا حاجة فيه إلى دعوى ، ولا إشفاق من خلاف مخالف ... والمعاني إذا وردت على النفس هذا المورد كان لها ضرب من السرور خاص ، وحدث بها من الفرح عجيب) (٤) .

ومن يتأمل الأساليب البلاغية للتخييل عند عبد القاهر يلاحظ أنها بمثابة أوجه متعددة للمبالغة والإغراق . خذ مثلاً قول الشاعر :

(١) أبو أحمد العسكري : المصون / ٦١ - ٦٤ وابن جني : الخصائص

٣٠٠ / ١ - ٣٠٣ والمرزوقي : شرح الحماسة ٣٧٨ / ١

(٢) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ١٨٧ - ١٨٨ ، ٢٠٢

(٣) المرجع السابق / ٢٠٥

(٤) المرجع السابق / ٢٠٦

ألا يا رياض الحزن من أبرق الحمى نسيمك مسروق ووصفك منتحل
حكيت أبا سعد فنشرك نشره ولكن له صدق الهوى ولك الملل

تجد أنه قائم على التشبيه ، إلا أن الشاعر أراد التناهي في المبالغة والإغراق والإغراب فعكس التشبيه ، وجعل الممدوح هو المثال الذي تقاس عليه الأشياء ، وبذلك أصبح نسيم الرياض مسروقا من نسيمه ، وجمالها محاكيا لجمالها (١) . أما بيت المتنبي :

لم تحك نائلك السحاب وإنما حمت به فصيبها الرحضاء

فإنه ينبع من نفس الرغبة (لأنه وإن كان أصله التشبيه من حيث يشبه الجواد بالغيث) فإن المتنبي (وضع المعنى وضعا وصوره في صورة خرج معها إلى ما لا أصل له في التشبيه) وما ذلك إلا (للتناهي في المبالغة والإغراق في وصف الممدوح) (٢) . ويكشف إعجاب عبد القاهر بهذا البيت السقيم وأمثاله عن المدى الذي يمكن أن تثول إليه الصورة الفنية ، عندما تربط ربطا لا فكاك لها منه بالمبالغة والغلو .

ولم يكن عبد القاهر بدعا فيما صنع ، فذاك اتفاق لافيت على تأكيد الصلة بين أنواع الصورة الفنية والمبالغة إلى الحد الذي جعل ابن رشيق يقول (ولو بطلت المبالغة كلها وعيبت لبطل التشبيه وعيبت الاستعارة إلى كثير من محاسن الكلام) (٣) ومن العسير أن يفهم ذلك التركيز على الصلة بين أنواع الصورة الفنية والمبالغة إلا في ضوء ما أشرنا إليه من تقبل المبالغة في الشعر نتيجة لظروف اجتماعية شاذة

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة . ٢٥٥

(٢) المرجع السابق / ٢٥٦

(٣) ابن رشيق : العمدة ٥٥/٢

تباعدت فيها الشقة بين الحكام والرعية ، وانعدمت فيها الصلة بين ذات الشاعر وما يصطنعه من شعر . ولا مفر من أن ترتبط الصورة - نتيجة لذلك - بالتحسين والتقييح .

* * *

— ٦ —

التحسين والتقييح مصطلح كلامي تبلورت حدوده وأبعاده عند المعتزلة ، فهو أصل من أصولهم الخمسة المعروفة ، لكن المصطلح انتقل إلى مجال البحث البلاغي ليشير إلى قدرة الكلام البليغ على إيهام المتلقى ومخادعته ، وما يترتب على ذلك من وقفة سلوكية خاصة يتخذها المتلقى إزاء موضوع الكلام . وإذا كان المصطلح يشير في استخدامه الاعتزالي إلى قدرة العقل على معرفة الصواب والخطأ ، وتمقله لما في الأشياء من حسن أو قبح ، فإنه يشير في استخدامه البلاغي إلى قدرة البليغ على تغيير وقع المعاني والافكار على نفس المتلقى . وعندما تصبح الصورة الفنية وسيلة للتحسين والتقييح فإنها تؤدي إلى ترغيب المتلقى في أمر من الأمور أو تنفيره منه . وتتحقق هذه الغاية عندما يربط البليغ المعاني الأصلية التي يعالجها بمعان أخرى مماثلة لها ، لكنها أشد قبجا أو حسنا ، فتسرى صفات الحسن أو القبح من المعاني الثانوية إلى المعاني الأصلية ، فيميل المتلقى إليها أو ينفر منها ، تبعاً للمبدأ القديم الذي يرى أن ما يجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر (١) .

ولقد التفت الجاحظ في المعتزلي إلى هذا عندما تحدث عن إشباع الشاعر للصفة في حالي المديح والهجاء (٢) . وإشباع الصفة في حالة المدح هو التحسين ،

(١) راجع على الجندی : فن التشبيه ٢٢٣/١

(٢) الجاحظ : الحيوان ١٢٨/٦ ، ٥٣/٤ .

أما إشباعها في حالة للهجاء فهو التقييح ، والفرق بين الحالتين فرق بين إشباع أحسن ما في صفات الشيء وإشباع أقبح ما فيها . ولقد ذهب الجاحظ إلى أن الشاعر يمكن أن يمدح الشيء ويهجوّه في نفس الوقت ، دون أن يكون مناقضا لنفسه ، أو مفارقا لصفة الصدق ، أو خارجا عن طباع الشيء ذاته . إن كل شيء - فيما يقول - له محاسنه ومساوئه ، وصفات الأشياء تتدرج بين طرفين متقابلين ، يحتوي أعلاهما المحاسن ، ويشتمل أدناها على المساوىء ، ولا يوجد شيء إلا ويجمع فيه الضدان ، وتتقابل فيه صفات الحسن مع صفات القبح . وإن يكون الشاعر كاذبا لو مدح الشيء وذمه في وقت واحد ، كل ما في الأمر أنه ركز على صفات الحسن وأشبعها في حالة المدح ، ثم عاد وركز على صفات القبح وأشبعها في حالة الهجاء ، وكلا الأمرين موجود في طباع الشيء نفسه ، لا يخرج عن حدود صفاته (فإنه ليس شيء إلا وله وجهان وطرفان وطريقان ، فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين ، وإذا ذموا ذكروا أقبح الوجهين) (١) .

ولقد عقب بعض المتأخرين على ما قاله الجاحظ بأن أكثر هذا النوع من المدح والهجاء إنما يجري (على جهة المناققة لا على جهة المناصفة ... وإلا فالشيء لا يوافق ضده فيكون الحسن قبيحا في حالة واحدة ، والمدح ذما لمعنى واحد) (٢) وبغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع الجاحظ. فيما ذهب إليه ، فقد كان يعبر عن نظرة متأصلة ، تقرر براعة الشاعر بقدرته على الإقناع .

وترتبط براعة الإقناع بالقدرة على تحسين الشيء وتقييحه . وشأن الخطيب

(١) الجاحظ : الحيوان ١٧٤/٥ - ١٧٥ وقارن بابن رشيق : العمدة

٢٤٨/١ - ٢٤٩ وحازم : منهاج البلغاء ٧٣/٧٤ - ٧٤

(٢) الشريشي : شرح المقامات ٥٢/١ وقارن بابن رشيق / العمدة ٢٧/١

البارع في ذلك شأن الشاعر الحاذق ، فكلاهما قادر على تغيير الحقائق ، وعكس صفات الأشياء . وإذا كان الأصمعي عرّف « أشعر الناس » بأنه ذلك الذي (يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا ، أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً) (١) فإن هذا التعريف ينطبق على الخطيب ، فليست صناعة الخطيب إلا أن (يعظم شأن الأشياء الحقيرة ويصغر شأن الأشياء العظيمة) (٢) . ويختلط مفهوم البلاغة - عند القدماء - بمفهوم الجدل الكلامي ، وما يتصل به من قدرة على إثبات الشيء وتقيضه ، فليس الشأن في البلاغة تحسين الحسن (وإنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن ، وتصحيح ما ليس بصحيح ، بضرب من الاحتيال) (٣) ، ولا غرابة في ذلك نال البلاغة هي (تصوير الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق) (٤) . ولم تكن غايات التخيل الشعري - عند الفلاسفة - تفرق كثيراً عن ذلك الفهم الشائع للبلاغة والشعر ، فالتخيل - كما أشرنا من قبل - طريقة خاصة في تقديم المعاني تعتمد على تمثيلها لخيلة المتلقى ، كما أنه نوع من القياس الخادع ، يهدف إلى تغيير المتلقى من شيء وترغيبه فيه ، بضرب من التحسين والتقييح .

ولقد تأثر عبد القاهر بما قاله الفلاسفة عن قدرة الأقاويل الشعرية على بسط النفس وقبضها ، واتفق معهم على رد جانب كبير من تأثير الشعر إلى قدرته على تحسين الأشياء وتقييحها . ولذلك ذهب إلى أن الاحتفال في «الصوירות» و«التخييلات»

(١) العسكري : الصناعتين / ٣٨٠ وابن أبي الأصبع : تحرير التحبير / ٢٢٣ .

(٢) أبو حيان التوحيدي : البصائر والذخائر / ٩٣

(٣) العسكري : الصناعتين / ٥٣

(٤) الجاحظ : البيان والتبيين ١ / ١١٣ ، ٢٢٠ والعسكري : الصناعتين / ٥٣

سوديان المعاني ١ / ٨٨ والعمدة ١ / ٢٤٧

يبرز المدوحين ويحركهم ويحدث ضرباً من الفتنة في نفس المتلقى إلى الدرجة التي تكشف عن قدرة الشعر على أن (يكسب الدنى رفعة والغامض القدر نباهة، وعلى العكس يغض من شرف الشريف ، ويطأ من قدر ذى العزة المنيف ، ويظلم الفضل وينهضمه ، ويخدش وجه الجمال ويتخونه ، ويعطى الشبهة سلطان الحجة ، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة ، ويمنع من المادة الخسيسة بدعاً تغلو في القيمة وتعلو ، ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ما ترى به السكيميااء وقد صحت ، ودعوى الإكسير وقد وضحت ، إلا أنها روحانية تتلبس بالآوهام والافهام ، دون الأجسام والأجرام ، ولذلك قال .. ابن مسكدة فأحسن (١) :

والشعر نار بلا دخان وللقوافي رقى لطيفة
لوهجى المسك وهو أهل لكل مدح لصار جيفة
كم من ثقل المحل سام هوت به أحرف خفيفة

ولا يفترق هذا الذى يقوله عبد القاهر عما قاله الفلاسفة عن قدرة التخيل الشعرى على مغالطة المتلقى ومخادعته ، واستدراجه - فى غيبة من رويته - إلى ما يخالف عقله وعلمه .

وعلى الرغم من أن عبد القاهر وازن بين التخيل والتصديق ، و انتهى إلى تفضيل الثانى على الاول ، فإن ذلك التفضيل ظل منحصراً فى مستوى التأصيل النظرى فحسب، أما على مستوى التطبيق العملى ، فقد انحاز عبد القاهر إلى جانب التخيل ، وأعجب بقدرته اللافتة على عكس الحقائق وقاب الأوضاع . ولن تجد عبد القاهر معجبا بشيء من الأشياء قدر إعجابه بالشعر الذى يقوم على الجدل والاستدلال ، ويتشابه فيه أسلوب الشاعر والخطيب، فيخادع من يتلقاه ويستدرجه . وكأن الشاعر

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٣١٧ - ٣١٨

- عند عبد القاهر - « متكلم » ، يجيد الجدل ، ويتوصل بكل أنواع القياس وطرائق الاستدلال ، كي يثبت لسامعه فكرة من الأفكار أو معنى من المعانى . ولا ضير على الشاعر لو توصل ، لتحقيق هذه الغاية ، بشيء غير يسير من الاحتيال والمغالطة ، فالغاية تبرر الوسيلة ، والشاعر القادر على إثبات ما ليس بصحيح أبرع وأحذق من الذى يقتصر على إثبات ما اتفق الجميع على صوابه . (ومن عجيب ما اتفق فى هذا الباب قول ابن المعتز فى ذم القمر ، واجترأوه بقدرة البيان على تقييده ، وهو الأصل والمثل ، وعليه الاعتماد والمعول فى تحسين كل حسن ، وتزيين كل مزين . ذلك لثقتهم بأن هذا القول إذا شاء سحر ، وقلب الصور ، وأنه لا يهاب أن يخرق الإجماع ، ويسحر العقول ، ويقتسر الطباع ، وهو (١) :

يا سارق الأنوار من شمس الضحى	يا مثلى طيب الكرى ومنغصى
أما ضياء الشمس فيك فناقص	وأرى حرارة نارها لم تنقص
لم يظفر التشبيه منك بطائل	متسلخ بهقاً كلون الأبرص

ولا شك أن ذلك الحذق الذى يمكن الشاعر من تقييد ما اتفق الجميع على تحسينه وضرب المثل به فى الجمال والحسن ، يستلزم قدرة فائقة على الاستدلال ، وبراعة خاصة فى الحجاج ، وإلا فإن الشاعر لن يفلح فى جذب المتلقى إلى الاقتناع والتصديق . ولن يقدم الاعتماد على المعانى الحقيقية للشاعر أى عون فى تلك الحاجة العقلية الخالصة . التخيل فى مثل هذه الحالة أكثر فائدة وأقوى تأثيراً ، ذلك أن التخيل يجعل من اجتماع الشئيين فى وصف من الأوصاف ، علة لحكم من الأحكام ، تحول طرافته دون الانتباه إلى ما فيه من مغالطة ، ويغرى ظاهره البراق بالتساح فى مخالفته المعقول أو مقتضيات العقول . (وينبغى أن تعلم أن باب التشبيهات ،

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٢ - ٢٢١

قد حظى من هذه الطريقة بضرب من السحر لا تأتي الصفة على غرابته ولا يبلغ البيان كنه ما ناله من اللطف والظرف ... فن ذلك قول ابن الرومي :

خجلت خدود الورد من تفضيله خجلًا توردها عليه شاهد
لم يخجل الورد المورد لونه إلا وناحله الفضيلة عائد
للرجس الفضل المبين وإن أبي آب وحاد عن الطريقة خائد
فصل القضية إن هذا قائد زهر الرياض وإن هذا طارد
شتان بين اثنين هذا موعد بتسلب الدنيا وهذا واعد

وترتيب الصنعة في هذه القطعة أنه عمل أولاً على قلب طرفي التشبيه ... فشبه حمرة الورد بحمرة الخجل ، ثم تناسى ذلك وخدع عنه نفسه وحملها على أن تعتقد أنه خجل على الحقيقة ، ثم لما اطمأن ذلك في قلبه ، واستحكمت صورته طلب لذلك الخجل علة ، فجعل علة أن فُضِّل على النرجس ووضع في منزلة ليس يرى نفسه أهلاً لها ، فصار يتشور من ذلك ، ويتخوف عيب العائب وغميزة المستهزئ ، ويجد ما يجد من مدح مدحة يظهر الكذب فيها ، ويفرط حتى تصبح كالهزء بمن قصد بها . ثم زادته الفطنة الثاقبة والطبع المتمر في سحر البيان ما رأيت من وضع حجاج في شأن النرجس وجهة استحقاقه الفضل على الورد ، فجاء بحسن وإحسان لا تكاد تجد مثله إلا له ... وقد اتفق للمتاخرين من المحدثين في هذا الفن نكت ولطائف وبدع وظرائف ، لا يستكثر لها الكثير من الثناء ، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء (١) .

ولقد حرصت على أن أنقل نصوص عبد القاهر — رغم طولها — لاوضح مدى ما يمكن أن يصل إليه مفهوم الصورة ، في ظل تصور قاصر يوحد ما بين

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٦٢ — ٢٦٤ .

الشعر والخطابة ، ولا يفصل بين استخدام الصورة في الشعر ، والاستدلال في المنطق ، وكيف ينتهى ذلك بفساد ملحوظ في عملية التذوق نفسها .

ولا يختلف ما انتهى إليه عبدالقاهر في هذا المجال عما انتهى إليه المتأخرون عنه . وعلى سبيل المثال فإن ما قاله عبد القاهر عن قدرة الشعر على عكس الحقائق وتغيير الأشياء لا يختلف عما قاله الفخر الرازى من (أن أكثر الغرض من التشبيه التخيل الذى يقوم مقام التصديق فى الرغيب والترهيب)^(١) ، أو ما يقوله ابن الأثير من أن العبارة المجازية تخدع السامع وتدفعه إلى فعل من الأفعال فغية من رويته ، فإذا أفاق من تأثيرها أدرك عقبي ما كان منه ، وندم على ما فعل (وأعجب ما فى العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعى فى بعض الأحوال ، حتى أنها ليسمح بها البخيل ، ويشجع بها الجبان ، ويحكم بها الطائش المتسرع ، ويجد المخاطب بها عند سماعها نشرة كنشوة الخمر ، حتى إذا قطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال ، أو ترك عقوبة ، أو إقدام على أمر مهول)^(٢) . وما ينطبق على العبارة المجازية ينطبق على كل الأنواع البلاغية المندرجة تحت المجاز ، فالتشبيه — مثلا — فائدته (إثبات الخيال فى النفس بصورة المشبه به ، أو بمعناه ، وذلك أوكد فى طرق الرغيب فيه أو التفير عنه . ألا ترى أنك إذا شبت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبتا فى النفس خيالا قبيحا يدعو إلى التفير عنها ، وهذا لا نزاع فيه)^(٣) .

ولا نحتاج بعد ذلك أن نسهب فى توضيح مفهوم حازم التحسين والتقبيح ، أو نشر تفصيلا إلى نصائحه التعليمية لمن يريد تهذيب الشيء أو تحسينه ، إما من

(١) الفخر الرازى : نهاية الإيجاز / ٥٩

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ١١١/١

(٣) المرجع السابق ١٢٤/٢

جهة الشيء نفسه ، أو من جهة فطنه أو اعتقاده أو طلبه^(١) ، وما يتصل بذلك من حصر منطقي لأوجه التحسين والتقبيح في أربع وعشرين صورة^(٢) ، تكتمل بمعرفتها الجهات . (التي يعتق الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه ، أو التي هي أعوان للعمدة)^(٣) . حسبنا هذه الإشارة ، إلى جانب ما قدمناه من نصوص ، توضح مدى ما يمكن أن يلحق مفهوم الصورة عندما تختلط غاية الشعر بالجدل الكلامي والخطابي .

قد يكون لمفهوم التحسين والتقبيح — على النحو الذي عرضناه — جذور أرسطية ترتد إلى غاية المحاكاة ووظيفتها . ولعل الجاحظ عندما تحدث عن إشباع الصفة في حالتى المدح والذم كان متأثراً — على نحو ما — بترجمة قديمة أو تاليف قديم لكتاب الشعر الأرسطى . ولا شك في تأثر عبد القاهر وحازم بما قاله الفلاسفة عن التخيل ، وما ردوه إليه من قدرة على تحسين الشيء وتقبيحه . لكن علينا أن نلاحظ الفرق الواضح بين غاية المحاكاة عند أرسطو ، وغاية التحسين والتقبيح عند عبد القاهر وحازم وأمثالهما من النقاد والبلاغيين .

لقد اقترن التخيل — وهو مرادف للمحاكاة كما أسلفنا — بالقدرة على تحسين القبيح وتقبيح الحسن ، وهذه فكرة غريبة عن المحاكاة الأرسطية ، ذلك أن المحاكاة عند أرسطو تصور أخباراً أفضل من الأخبار العادية أو أشراراً أسوأ من الأشرار العاديين ، وفي كلتا الحالتين تجسم الخير أو الشر ، فتحسن الخير لأنه جميل ، وتقبح الشر لأنه قبيح ، ولا تقلب الحقائق بأى حال . أما عند

(١) حازم القرظاجنى : منهاج البلغاء / ١٠٨

(٢) المرجع السابق / ١٠٧

(٣) المرجع السابق / ٣٤٦ وانظر ٧٢ — ٧٤ ، ٨٤ — ٨٥

العرب، فقد تجاوزت المحاكاة تحسين الحسن وتقييح التقييح ، إلى تحسين التقييح أو تقييح الحسن ، وما يتصل بذلك من مغالطة أو مخادعة ، وفقدت المحاكاة بذلك محتواها الأخلاقي الذي يربط الجمال اللذة بالخير ، كما أشار أرسطو في الخطابة (١) . قد يكون السبب في ذلك أن الفلاسفة جعلوا الشعر قسما من أقسام المنطق ، مما جعلهم يقرنون القول الشعري بالقياس المخادع ، ولكن علينا أن نضع في الاعتبار طبيعة الإطار الاجتماعي الذي عاش في ظله الفلاسفة والنقاد ، ووظيفة الشعر الاجتماعية داخل ذلك الإطار . ومن الطبيعي أن يتفهم الفلاسفة والنقاد غاية المحاكاة الأرسطية في ضوء الظروف الاجتماعية الخاصة بهم ، بل يمكن لنا أن نفترض أن تقبل الفلاسفة لفكرة دخول الشعر في أقسام المنطق وتسليمهم الكامل بها ، لم يكن إلا نتيجة تراتبت — بشكل غير مباشر — على فهمهم لطبيعة الوظيفة الاجتماعية للشاعر العربي .

ومن هذه الزاوية ، يمكن أن نفسر سبب خلط الفلاسفة بين وظيفة الشاعر ووظيفة الخطيب ، وما ترتب على ذلك من بعد واضح عن أرسطو . بل نفسر ما حدث من خلط بين أفكار السوفسطائيين ، عن الخطابة وأفكار أرسطو عن الشعر . لقد ميزوا — أي الفلاسفة — بين الشعر والخطابة من حيث الوسيلة ، إلا أنهم قربوا بينها من حيث الغاية ، وسمحوا للخطيب أن يتوصل ببعض الأقاويل المخيلة ، كما سمحوا للشاعر أن يتوصل ببعض الأقاويل الإقناعية . وأشار الفارابي إلى أن كثيرا من الشعراء يجمع في شعره بين القول المخيل والقول المقنع (وعلى هذا يوجد أكثر الشعر) (٢) . مما أدى بحازم إلى القول بأنه (لا ينبغي أن ينحى بالمعاني أبدا منحى واحدا من

(١) راجع ابن سينا : الخطابة / ٨٤ وابن رشد : تلخيص الخطابة / ١٤٣

(٢) الفارابي : جوامع الشعر / ١٧٣ وقارن بابن سينا : عيون الحكمة /

١٣ — ١٤ والخطابة / ٢٠٥ — ٢٠٦ وفن الشعر / ١٦٢ — ١٦٣

التخييل أو الإقناع ولكن تردف التخيلية أو الطريقة الشعرية بالإقناعية ، والإقناعية في الخطابة بالشعرية (١). ومعنى ذلك أن المادة التي يتعامل بها الشاعر والخطيب تشابه في أنها قضايا يتألف منها نوعان من القياس في المنطق ، فهي وإن اختلفت في التوجع متفقة في الجنس ، مما يجعل الصلة بينهما وثيقة ، ويجعل الاستخدام الشعري للصورة الفنية لا يفرق كثيراً عن الاستخدام الخطابي لها ، فكلاهما يهدف إلى شيء واحد (وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتأثير بمقتضاه) (٢).

هذا الخطب بين الشعر والخطابة كان له ما يدعمه — بل ما يؤدي إليه — في واقع الحياة في البيئات التي عاش فيها الفلاسفة أو اتصلوا بها ، وهي بيئات ربطت تأثير القرآن بمقدرته الساحرة على الاستمالة والإقناع ، وحولت الشاعر إلى خطيب يتولى الدعاية لمن يعمل في خدمتهم ، مما أدى بالشعراء أنفسهم إلى الإلحاح — شيئاً فشيئاً — على أساليب الجدل الخطابي ، وما يتصل بها من حجاج يقوم على المغالطة والمخادعة . واقد برر ابن الرومي هذه المغالطة والمخادعة بقوله (٣) :

في زخرف القول ترويح لباطله	والحق قد يعتريه سوء تعبير
تقول هذا مجاج النحل تمدحه	وإن ذممت فقل قبيء الزناير
مدحاو ذما وما جاوزت وصفها	حسن البيان يرى الظلماء كالنور

لكنه تبرير يشي بهوان الواقع الاجتماعي للشعراء ، وما يحدث فيه من اضطراب الشاعر إلى مدح من لا يستحق المديح ، وما يترتب على ذلك من تحسين ما ليس

(١) حازم : منهاج البلغاء / ٣٥٨

(٢) المرجع السابق / ٣٦١

(٣) علي الجندي : فن التشبيه ٢٢٢١

بحسن، خوفاً من البطش أو طلباً للنوال، ولقد عبره «صردر» عن ذلك تعبيراً بالغ،
الصدق عندما قال : (١).

كم أذلت المديح في حمد قوم كان كفراً بالمجد ذلك الحمد
خرج الجأ الصدوق إلى المديح نوما من لوازم الغيش بد

ومن الواضح أن وعى فيلسوف مثل ابن سينا بظروف عصره ، قد جمعه
يدرك أن الأديب مضطر إلى المغالطة ، عندما يمدح من لا يستحق المدح ، ولذلك
قال (وقد يتلطف في المدح على سبيل كالمغالطة ، فيعبر عن الخسيسة بعبارة تجلوها
في معرض الفضيلة ، إذا كانت أقرب الخسيستين المتضادتين من الفضيلة ، أو قد
كان يلزمها والفضيلة شيء واحد يعمهما ، وهذا مما يضطر إليه الخطيب إذا أحوج
إلى مدح الناقصين ، فيجعل الشيء الذي تشارك به الفضيلة الخسيسة مشاركة ما
مكان نفس الفضيلة ، فيقال للحريز إنه حسن المشورة ، وللفاسق إنه لطيف العشرة
وللغبي إنه حلیم ، وللغضوب القطوب إنه نبيل ذو سميت ، وللأبله المغفل عن اللذات
إنه عفيف ، وللمتهور إنه شجاع ، وللماجن إنه ظريف ، وللمبذر في الشهوات
إنه سخي) (٢) .

ولو حاولنا رد هذه العبارات إلى أصولها الأرسطية ، وقارناها بما قاله أرسطو
في الخطابة ، وجدنا الفرق واضحاً بين ما قاله ابن سينا ، وما يقوله أرسطو .
لقد ذهب أرسطو إلى أن الخطيب — في الخطابة الاستدلالية — قد لا يقتصر
على ما يتفق تمام الاتفاق مع الصفات الحقيقية ، بل يعالج أيضاً ما هو قريب منها ،
فلا بأس من إظهار الرجل الطيب بمظهر البله والغفلة ، أو تشبيه المتهور بالشجاعة

(١) جلال النخياط : التكميل بالشعر / ٢٨ وانظر مصادره ..

(٢) ابن سينا : الخطابة / ٨٨ — ٨٩

والمصرف بالكرم ، بشرط أن يختار الخطيب — في حالة المدح أو الذم — أقرب الصفات المتقاربة وأجدها على صاحبها (١) . ولم يشر أرسطو إلى اضطرار الخطيب إلى مدح الناقصين . أما المترجم العربي القديم للخطابة ، فقد تابع الفكرة الأرسطية في مجملها دون أن يضيف إليها شيئا من عنده (٢) . أما ابن سينا فقد ضمن فكرة التحسين والقييح ، وأضاف إليها تلك الفكرة الجديدة عن حاجة الخطيب أو اضطراره إلى مدح الناقصين ، وما يترتب على ذلك من مغالطة ، وهي إضافة لا يمكن أن ترد إلا إلى وعى ابن سينا بالمقتضيات الاجتماعية التي تطبع الأدب بطابعها .

ولقد كان حازم القرطاجني ، الذي تأثر بابن سينا كل التأثر ، مدركا لهذه المقتضيات ، ومدركا لما تفرضه على الشاعر من لجوء إلى الكذب والمغالطة ، فقال (وإنما يرجع الشاعر إلى القول الكاذب حيث يعوزه الصادق والمشتهر ، بالنسبة إلى مقصده في الشعر . فقد يريد تقييح حسن ، وتحسين قبيح ، فلا يجحد القول الصادق في هذا ولا المشتهر ، فيضطر حينئذ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة) (٣) ولا يختلف ما يعنيه حازم بكذب الشاعر عما قصد إليه ابن سينا باضطرار الخطيب إلى المغالطة ، فكلا الأمرين يرتد إلى موقف اجتماعي واحد يفرض على الشاعر كما يفرض على الخطيب ، ولا يجحد الناقد بدأ من تسجيله والاشادة به .

* * *

(١) Aristotle, The Art of Rhetoric, PP. 97—98.

(٢) أرسطو طاليس : الخطابة ، الترجمة العربية القديمة / ٤١

(٣) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء / ٧٢

توقفنا عند تصور الناقد القديم للجانب النفعي المباشر من الصورة ، وتأملنا ما ترتب عليه من مفاهيم تربط الطريقة التي تصاغ بها الصور بالتأثير في انفعالات المتلقى ، وتوجيه سلوكه ومواقفه إلى أفعال مقصودة أو اتجاهات بعينها، تتوافق أو تتناسب مع الغاية الاجتماعية المباشرة للشعر . وأوضحنا كيف تستهدف الصورة — في ظل هذه المفاهيم — إقناع المتلقى بفكرة من الأفكار أو معنى من المعاني ، وكيف تتوصل لذلك بالشرح والتوضيح ، أو المبالغة ، أو التحسين والتقييح ، وكيف ينتهى بها الأمر إلى أن تصبح أسلوبا جامدا من أساليب الإثبات ، ونوعا من أنواع الاستدلال المنطقي .

ونود أن نتوقف عند الجانب الثانى من الصورة ، أعنى ذلك الجانب الذى لا يهدف إلى نفع مباشر ، ولا يقصد به توجيه سلوك المتلقى ومواقفه ، بقدر ما يقصد به تحقيق نوع من المتعة الشكلية ، هى غاية فى ذاتها ، وليست وسيلة لآى شىء آخر . ولقد أشرت من قبل إلى أن شعر الوصف وما يتصل به من حرص على محاكاة العالم الخارجى يمكن أن يندرج تحت هذا الجانب من الصورة . ونود أن نرى تصور الناقد القديم لهذا الجانب ، وما ترتب عليه من نتائج أو مفاهيم .

لقد اقترن الوصف — منذ البداية — بالحرص على نقل جزئيات العالم الخارجى ، وتقديمها فى صور أمينة تعكس المشهد ، وتحرص على تصوير المنظور الخارجى كل الحرص . وما شجع على ذلك نظرة اللغويين إلى الشعر باعتباره « وثيقة تاريخية » يمكن الاحتجاج بها لدراسة المعارف المتصلة بحياة الأعراب ، وما صاحب ذلك من إلحاح على أن العرب (أودعت أشعارها من الأوصاف

والنسيبات والحكم ما أحاطت به معرفتها ، وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها ،
وهم أهل وبر صحتهم البوادي وسقوفهم السماء ، فليست تعدو أوصافهم مارأوه
منها وفيها ، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها (١) .

من هذه الزاوية نظر الجاحظ إلى الشعر القديم باعتباره مصدرا للمعارف
العامّة ود وثيقة فيزيقية ، تقدم لمن يتأملها قدرا طيبا من الحقائق العلمية المتصلة
بحياة الحيوان . فإذا أراد الجاحظ أن يثبت — مثلا — أن الأفعى (ربما . . .
باتت عند رأس الرجل وعلى فراشه فلا تمشه) (٢) ، أو أن (أجناس الحيوان
التي لا تستطيع أن تسمع بالمشى ضرّوب) (٣) ، أو أن الحمام (ربما سكن أجواف
الركايا وفي البير التي لا تورد) (٤) ، عاد إلى الشعر القديم واستشهد بما فيه ليستدل
به على صحة معلوماته وصوابها .

ولقد تأثر الجاحظ في هذه النظرة باللغويين السابقين عليه . ذلك أن اللغويين
تعاملوا مع شعر الوصف باعتباره نوعا آمينا من الثقل ، يصف الأشياء ويحكمها
على ما هي عليه ، وكما شوهدت من غير اعتماد لإغراب ولا لإبداع . وفي ضوء
هذا الفهم خطأوا وصف زهير للضفادع :

يخرجن من شربات ماؤها طحل على الجذوع يخفن الغم والغرقا

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر / ٩٠

(٢) الجاحظ : الحيوان ٤ / ٢١٥

(٣) للرجع السابق ٥ / ٢١٤

(٤) المرجع السابق ٣ / ٢٤١

(وقالوا : ليس خروج الضفادع من الماء منخافة الغم والفرق ، وإنما ذلك
لأنهن يعضن في الشطوط) (١) . كما أخذ يونس على امرئ القيس قوله :

إذا ما الترياق في السماء تعرضت تعرض أثناء الوشاح المفصل

لأن التريا لا تعرض إنما الاعتراض للجوزاء (٢) .

ولقد أدت هذه النظرة باللغويين إلى افتراض مؤداه أن الشاعر لا يستطيع
أن يصف شيئا من الأشياء ، إلا إذا خبره خبرة تامة ، وعرفه معرفة تصل إلى
حد التخصص الدقيق (٣) ، ويبدو أن بعض الشعراء القدماء آمنوا بصواب هذه
النظرة ، فلقد أجاب روبة على من خطأ وصفه لقوائم الفرس :

يهوين شتى ويقعن وفقا

بقوله (أدتني من ذنب البعير ، أى لست أبصر الخيل ، وإنما أنا بصير
بالإبل) (٤) ، كما يقال إن الكميت قابل ذا الرمة في الكوفة ، فأخبره أنه
عارض إحدى قصائده ، فاستمع إليه ذو الرمة حتى فرغ ثم قال له (ما أحسن
ما قلت إلا أنك إذا شبهت الشيء ليس تجيء به جيدا ولكنك تقع قريبا ،

(١) الشعر والشعراء / ١٥١ - ١٥٢ والموشح / ٤٧ - ٤٨ والموازنة

١ / ٣٨ والوساطة / ١٠ - ١١ والصناعتين / ٧٢ .

(٢) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء / ٧٣ - ٧٤ والشعر والشعراء / ١١

والموشح / ٣٦ .

(٣) راجع طبقات فحول الشعراء / ١٠٧ الشعر والشعراء / ٢٣٠ مجالس

ثعلب ١ / ١٤١ العمدة ٢ / ٢٩٥ - ٢٩٦ .

(٤) المسكوى : الصناعتين / ٨٩ والشعر والشعراء ٢ / ٤٩٦ والعمدة

٢ / ٢٩٦ .

فلا يقدر انسان أن يقول أخطأت ولا أضبت تقع بين ذلك ، ولم تصف كما
وصفت أنا ولا كما شئت (فقال له السكيت) وتدرى لم ذاك ؟ ... لأنك تشبه
شيئا قد رأيته بعينك وأنا أشبه ما وصف لي ولم أره بعيني (فقال له ذو الرمة
(صدقت هو ذاك) (١) .

وكان من الطبيعي أن تنمو هذه النظرة وتزداد مع تطور النقد العربي وازدهار
فن الوصف في الشعر ، والنظر إليه باعتباره غرضا مستقلا له أهمية المديح والهجاء.
وكما مضينا مع الزمن ازداد ارتباط الوصف بمفهوم المحاكاة ، ووجد ما يدعمه
في الأفكار الأرسطية التي بدأت تشيع بفضل المترجمين والشراح من الفلاسفة .
وتصبح الصورة الوصفية الناجحة هي التي تنقل العالم الخارجي لتعكس في خيال
المتلقى مشاهد المحسوسة ، إلى الدرجة التي تجعل المتلقى يشعر أنه في حضرة المشهد
نفسه ويعاينه .

وهكذا يحدد قدامة الوصف بأنه (ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات)
ويرى أنه (لما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب
المعاني ، كان أحسنهم وصفا من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب
منها ، ثم بأظهرها فيه وأولاها ، حتى يحكيه ويمثله للحس بفعته) (٢) . مما يترتب
عليه أن يكون أفضل الشعراء هو الذي ينقل صفات الأشياء ويستقصى أظهر
هيئاتها ليحكيها لسامعه ، مثلما فعل الشماخ في قوله :

خلت غير آثار الأراجيل ترثي تقعقع في الآباط منها وفاضا

(١) المرزباني : الموشح / ١٩٥

(٢) قدامة : نقد الشعر / ٦٢

(فقد أتى في هذا البيت بذكر الرّجالة وبين عن أفعالها بقوله ترتى ، وعن الحال في مقدار سيرها بوصف تقوقع الوفاض ، إذ كان في ذلك دليل على أنه الهرولة أو نحوها من ضروب السير ، ودل أيضا على الموضع الذي حملت فيه الرجالة الوفاض ، وهي أوعية السهام ، حيث قال : في الآباط ، فاستوعب أكثر هيات النبالة وأتى من صفاتها بأولائها وأظهرها عليه ، وحكاها حتى كأن سامع قوله يراها) (١) .

وينقل العسكري كعاداته هذه الفكرة عن قدامة فيقول (إن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينك) (٢) . وتنتشر فكرة الربط بين صور الشعر الوصفية ومحاكاة الأشياء ووضعها نصب العين انتشاراً ملحوظاً . فنجد الآمدى يتابع قدامة ، ويرى أن الشاعر الحاذق هو من (يصور لك الأشياء بصورها) (٣) . ويلح على الجانب البصرى من شعر الوصف أو ما يسميه « المعنى المشاهد » (٤) مفترضاً أنه كلما كان الشاعر قادراً على نقل المشهد للتلقى كان أحذق وأبرع من غيره . وتصبح تلك الصورة الوصفية للبحر :

تراموك من أقصى السباط فقصروا خطاهم وقد جازوا الستور وهم عجل
إذا قلبوا أبصارهم من مهابة ومالوا بلحظ خلت أنهم قبل

(من فاخر المدح ، ومصيب الوصف ، وفي اقتصاص مثل هذه الأحوال يظهر

(١) المرجع السابق / ٦٢-٦٣

(٢) العسكري : الصناعتين / ١٢٨-١٢٩

(٣) الآمدى : الموازنة / ٢٩٩

(٤) المرجع السابق / ٢٢

حذق الشاعر وبراعته (١). ويصنع ابن رشيق صنع سابقه ، فيربط البراعة في وصف حقيقة الحال ، بالبراعة في التصوير (ألا ترى إلى قول جميل في وصف امرأة فاجأها :

غدا لاعب في الحي لم يدرا أننا نمر ولا أرض لنا بطريق
فلما انتحينا اتقانا بكمه فأعلن عن روعاتنا بشيق

كيف وصف حقيقة الحال حتى صورها تصويراً (٢). وأحسن الوصف — عند ابن رشيق — (ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عياناً للسامع) (٣).

ومن العسير أن نفهم ما يقوله قدامة عن « حكاية » الشيء و « تمثيله » للحس بِنَعْتِهِ ، أو ما يقوله العسكري من أن أجود الوصف هو الذي يصور الموصوف « فتراه نصب عينك » أو ما يرويه ابن رشيق من أن (أبلغ الوصف ما قلب السمع بصراً) (٤) إلا إذا ربطناه بالمحاكاة الأرسطية بمفهومها الحرفي الساذج ، وما اقترن به من مقارنة الشعر بالرسم . بل إن عبارة العسكري « تراه نصب عينك » ، عبارة أرسطية الأصل ، ذلك أن أرسطو تحدث — في الخطابة — عن الاستعارات والتعابير الرشيقة التي « تضع الشيء نصب العين » (٥) . ونحن نعرف أن كتاب الخطابة قد ترجم في أوائل القرن الثالث . والترجمة التي وصلتنا واضحة كل

(١) الآمدى : الموازنة ٣٧١/٢

(٢) ابن رشيق : قراضة الذهب / ٣٠ — ٣١

(٣) ابن رشيق : العمدة ٢٢٦/٢

(٤) المرجع السابق ٢٢٦/٢

Aristotle, The Art of Rhetoric, p. 399.

(٥)

الوضوح في هذا المصطلح ، فالترجم يستخدم نفس الكلمات « وضع الشيء نصب العين » (١) ، مما يؤكد التأثير الأرسطي في أفكار قدامة والمسكرى عن الوصف .

ومن المؤكد أن ربط الوصف بالنقل الحرفي وجد ما يدعمه في الأصداء العربية لنظرية المحاكاة التي فهمت — في جانب من جوانبها — على أنها تصوير وتمثيل شبه حرفي للعالم الخارجي . لقد انتهى ابن سينا إلى أن المحاكاة (هي إيراد الشيء وليس هو . . . كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي) (٢) . ونظر ابن سينا إلى المحاكاة من جانبها الوظيفي فردها إلى جوانب ثلاثة : تحسين ، وتقييح ، ومطابقة (٣) ، وانتهى إلى أن التحسين والتقييح طريقان إلى غاية واحدة هي إثارة انفعال يؤدي إلى فعل ، يتجلى في قبض النفس أو بسطها إزاء أمر من الأمور . أما المطابقة فليست إلا مجرد استمتاع حتى بوصف الأشياء .

وإذا قارنا مفهوم المحاكاة عند ابن سينا بمفهومها عند أرسطو وجدنا ابن سينا يركز تركيزاً لافتاً على حرفية الصلة بين المحاكاة والعالم الخارجي ، مما يجعله ينحرف بمفهوم المحاكاة الأرسطي ، ويحولها إلى نقل سلبي للعالم الخارجي . لقد تحدث أرسطو — مثلاً — عن أنواع الخطأ الشعري ، وردّها إلى نوعين : خطأ جرهمى يتبع الشعر نفسه ، وخطأ ثانوى يتبع أعراضه . فإذا أراد الشاعر محاكاة المستحيل لعجزه وضعف شاعريته ، فالخطأ — في هذه الحالة — راجع إلى جوهر الشعر نفسه ، أما إذا أخطأ الشاعر فصور جواداً يمد قدميه الأماميتين

(١) أرسطو طاليس : الخطابة ، الترجمة العربية القديمة / ٢١٤ ، ٢١٧

(٢) ابن سينا : فن الشعر / ١٦٨

(٣) المرجع السابق : ١٧٠ .

معا ، أو توهم أن أثنى الأيّل من ذوات القرون ، فإن ذلك خطأ عرضي لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها بل يرجع إلى صناعة أخرى ، ولا يعاب به الشاعر مثل الخطأ الأول ، ذلك أن المهم هو البراعة في المحاكاة لا المطابقة الحرفية للعالم الخارجي ، فالشاعر قد يصور الأشياء كما ينبغي أن تكون ، أو كما يتصورها الناس . وعلى هذا الأساس ينتهي أرسطو إلى أن تصوير المستحيل يمكن أن يكون من قبيل الخطأ الذي يتسامح فيه ، إذا كانت المحاكاة جيدة تحقق العاية المرجوة منها . أما إذا كان تصوير المستحيل مظهرا لعجز في المحاكاة ، وسذاجة من المحاكى ، فذلك هو الخطأ الذي لا يغتفر ^(١) . ولم يستطع ابن سينا أن يفهم ذلك كله ؛ فخلط بين الخطأ الثانوي والخطأ الجوهرى ، وألح إلحاحا شديدا على حرفيه المحاكاة فقال (من غلط الشاعر محاكاة بما ليس بممكن ، ومحاكاته على التحريف ، وكذبه في المحاكاة ، كمن يحاكي بأيل أثنى ويجعل لها قرنا عظيمًا . . . ومن ذلك أن لا يحسن محاكاة الناطق بأشياء لا نطق لها ، فيبكت ذلك الشاعر بأن فعلك ضد الواجب . . . ولا تصح المحاكاة بما لا يمكن ، وإن كان غير ظاهر الإحالة ولا مشهورها) (٢) ، وذلك كله بعيد عن أفكار أرسطو .

ولقد أدى تحريف ابن سينا لمفهوم المحاكاة الأرسطية إلى تحريف أشد عند ابن رشد ، ولذلك ذهب ابن رشد إلى أننا (فلند ونسر بمحاكاة الأشياء . . . وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء ، مثلما يعرض في تصاوير كثير من الحيوانات التي يعملها المهرة من المصورين) (٣) . ويرى أن الأغلاط التي تقع في الشعر ويحب توبيخ الشاعر فيها ستة أصناف ، منها (أن يحاكي بغير ممكن ،

(١) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس في الشعر / ١٤٢ - ١٤٤

(٢) ابن سينا : فن الشعر / ١٩٦ - ١٩٧

(٣) ابن رشد : فن الشعر / ٢٠٦

بل ممتع) ومنها تحريف المحاكاة (وذلك مثلما يعرض للمصور أن يزيد في الصورة
عضوا ليس فيها ، أو يصوره في غير المكان الذي هو فيه ، كمن يصور الرجلين
في مقدم الحيوان ذي الأربع ، واليدين في مؤخره . وينبغي أن يتفقد مثال هذا
في أشعار العرب ، وقريب منه عندى قول بعض المحدثين الاندلسيين يصف
الفرس (١).

وعلى أذنيه أذن ثالث من سنان السمهرى الأزرق

وكان ذلك التحريف في مفهوم المحاكاة الأرسطية يمد الطريق أمام حازم
القرطاجنى ليقع في نفس الأخطاء التي وقع فيها ابن سينا وابن رشد . لقد فهم حازم
المحاكاة باعتبارها تصويرا وتمثيلا للعالم الخارجى ، وانتهى إلى أن الاقاويل
الشعرية تهدف إلى (تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على
ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة ، أو على غير ما هي عليه
تموئها وإيهاما) (٢) . ومعنى ذلك أن المحاكاة تقسم — بحسب ما يقصد بها —
إلى محاكاة تحسين ، أو تقييح ، أو مطابقة . فإذا كان التحسين أو التقييح يقصد
به (إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو النخلي عن فعله أو طلبه
أو اعتقاده ، بما يخيّل لها فيه من حسن أو قبح أو جلالة أو خسة) (٣) . فإن
محاكاة المطابقة لا يقصد منها (إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح في بعض
المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيّله على ما هو
عليه) (٤) . والمذهب الأمثل في النوع الأخير من المحاكاة هو (محاكاة الحسن

(١) المرجع السابق / ٢٤٧ — ٢٤٨

(٢) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء / ١٢٠

(٣) المرجع السابق / ١٠٦

(٤) المرجع السابق / ٩٢

بالحسن والقيح بالقيح) (١) أى تصوير عناصر العالم الخارجى وتمثيلها فى
الأذهان على ماهى عليه ، دون تمويه أو إيهام .

ويلجح حازم على المماثلة الواضحة بين صور المحاكاة وأصلها الخارجى الذى
تمثله . وسواء أكانت المحاكاة تقوم على تخيل صورة الشئ بصفاته ذاتها ، أو
تخيله بصفات شئ آخر يماثله ، وهو مايسميه حازم المحاكاة التشبيهية ، فلا بد
من وجود تشابه قوى وتماثل دقيق بين المحاكاة وأصلها المباشر ، أو بين المثال
والممثل به (٢) . وهذا أمر طبيعى طالما أن الأصل فى المحاكاة هو تخيل أجزاء
الشئ حتى (تقوم صورته بذلك فى الخيال الذهنى على حد ماهى عليه خارج الذهن ،
أو أكمل منه إن كانت محتاجة إلى التكميل) (٣) .

ومن هذه الزاوية يرد حازم الإعجاب بالمحاكاة إلى الإحساس بقدرتها
الفاتقة على تصوير الأشياء ، مما يترتب عليه أن يكون استمتاع المتلقى بالصورة
الفنية قرين إدراكه دقة المماثلة والمناسبة بين الصورة وأصلها الذى تحاكيه . (٤)
وكان الهزة التى يشعر بها المتلقى إزاء الصورة لا تحدث إلا عندما يتعرف فيها
المتلقى على الأشياء التى عرفها من قبل ، ويعجب ببراعة تقلها ، ودقة المماثلة
بينها وبين الأصل الذى يعرفه . وبذلك لا يكمل الالتذاذ بالتخيل أو المحاكاة
للمتلقى إلا بأن يكون (قد سبق للنفس إحساس بالشئ المخيّل وتقدم لها عهد
به) (٥) . ومن ثم يذهب حازم إلى أنه (ينبغي أن يكون المثال المحاكى به

(١) حازم القرطاجنى : منهاج البالغ / ١١٣

(٢) المرجع السابق / ٩٤ ، ٩٥ - ١١٣

(٣) المرجع السابق / ١١٩ .

(٤) المرجع السابق / ١١٦ - ١١٧

(٥) المرجع السابق / ١١٨

معروفا عند جميع العقلاء أو أكثرهم بالسجية . ولا يحسن أن يكون عما ينكر
ويجهل (١) .



ما الذى ينتج حين ينظر إلى شعر الوصف على هذا النحو ؟ إن مثل هذه النظرة
تغذى الاعتقاد القديم فى الصدق الحرفى لتشبيهات الشعراء ، وتدعم الفكرة القائلة
أن العرب قد ضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه عيانها وحسها (فشبهت
الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه فى معانيها التى أرادت بها) (٢) . مما يترتب
عليه الإلحاح على دقة التشبيه وتوافقه الكامل مع عناصر العالم الخارجى .

والتشبيه أوضح الأنواع البلاغية ارتباطا بفن الوصف ، ذلك أنه — بحكم
تكوينه — يضع الشيء إزاء ما يقابله على نحو لا يجده فى الاستعارة التى تطفى
الحدود الواقعية بين الأشياء . وأوضح ما يظهر ذلك الجانب من التشبيه عندما
يراد به مجرد المطابقة ، فلا يكون الغرض منه شرحا أو توضيحا ، أو مبالغة ، أو
تحسينا أو تقييحا . وفى هذه الحالة يستند التشبيه إلى مشابهة مادية بحتة ، ترد
إلى هيئات الأشياء وأشكالها ، ولا تعداها إلى ما يسمى بأوجه الشبه العقلية .
وعندئذ ينطبق كل طرف من طرفى التشبيه على الآخر انطباقا كاملا ، إلى الدرجة التى
يمكن معها عكس الطرفين ، ووضع كل واحد منهما موضع الآخر (٣) .

ويصبح صواب التشبيه — فى هذه الحالة — مردودا إلى التطابق المادى

(١) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء / ١١٢

(٢) ابن طباطبا : هيار الشعر / ١١

(٣) المرجع السابق / ١١ وقدامة / نقد الشعر ٥٥ .

الكامل بين الطرفين وخضوعه الكامل لما عليه الموصوف في العالم الخارجي ، إلى الدرجة التي يغدو معها التشبيه فعلاً آلياً للمحاكاة . ومن هذه الزاوية لام القدماء بأبا نواس لأنه شبه عين الأسد بعين المخنوق :

كأنما عينه إذا نظرت بارزة الجفن عين مخنوق

لأن التشبيه ضد ما عليه الموصوف في الواقع ، فالأسد لا يوصف بمخنوق العين ، بل بغرورها (١) وخطأوا وصفه لمخلب الكلب :

كأنما الأظفور من قنابه . موسى صناع رد في نصابه

(لأنه ظن أن مخلب الكلب كمخلب الأسد والسنور الذي ينستر إذا أراد ، حتى لا يتبين ، وعند حاجتهما تظهر المخالب فحجنا محددة يفترسان بها ، والكلب مبسوط اليد أبداً غير منقبض) (٢) . وهكذا نجد أن معيار الصحة في التشبيه يقوم على إدراك التشابه الكامل أو التطابق الحرفي بين المشبه والمشبه به ، في ضوء الأصل الفيزيقي الموصوف ، وهي مسألة تتم في ضوء المحاكاة بمفهومها الساذج الذي يجعلها من قبيل النسخ الحرفي ، أو التمثيل البصري لمشاهد الطبيعة .

ولقد ترتب على هذه النظرة افتراض مؤداه أن التشبيه أصعب من الاستعارة ؛ لأن الاستعارة لا يطلب فيها إلا التناسب المنطقي بين المعنى الأصلي والمجازي ، أما التشبيه فإنه يتطلب ، فضلاً عن ذلك التناسب ، مماثلة مادية دقيقة بين الطرفين ، ومعاينه فعلية لهما يمكن أن تستغنى عنها الاستعارة . لذلك ذهب ابن رشيق إلى أن (أشد ما تكلفه الشاعر صعوبة التشبيه ، لما يحتاج إليه من شاهد العقل واقتضاء

(١) الجاحظ : الحيوان ٤/٥٧ وابن قتيبة : الشعر والشعراء ١/٢٠١

(٢) المرزباني : الموشح ٥٧٣

العيان (١) . وطالما أن وصف الإنسان لما يراه أصوب من وصفه ما لم يره ، فإن
(تشبيهه ما عاين بما عاين أفضل من تشبيهه ما أبصر بما لم يبصر) (٢) (ألا ترى
إلى أبي نواس — وهو مقدم في المحدثين — لما وصف الأسد وليس من معارفه ،
ولعله ما شاهده قط إلا مرة في العمر ، إن كان شاهده ، دخل عليه الوهم فجعل عينيه
بارزة وشبهها بعيون الخنوق ، وقام عنده أن هذا أشنع وأشبه بشتامة وجه الأسد ،
وذهب عنه من صفة أبي زيد وغيره لغثور عينيه بما هو أعلم به ممن أخذ عليه) (٣) .
ولقد أدى هذا الفهم بابن رشيق إلى مطالبة المحدثين بالانصراف عن وصف عناصر
الحياة البدوية التي لا يعرفون عنها الكثير إلى عناصر عالمهم الحضري فذلك أولى بهم ،
وهم أجدر بالإجادة فيه (٤) .

ويتوقف عبدالقاهر طويلا عند فكرة التفصيل في التشبيه ، ويردها إلى إدراك
العناصر الحرفية الدقيقة في الموصوف ، وهكذا يصبح قول عنتره :

يتسابع لا يتغى غيره بأبيض كالقبس الملتهب
أقل مرتبة من قول امرئ القيس :

جمعت ردينياً كان سنامه سنا لهب لم يتصل بدخان

لدقة تطابق أطراف التشبيه في البيت الأخير ، رغم أن المشبه به في كليهما
واحد وهو شعلة النار ، إذ أن امرأ القيس قصد إلى التفصيل الدقيق ، وتروى في
حال كل واحد من الفرع والأصل ، حتى قام في نفسه حينئذ شك في أنه بالأصل

(١) ابن رشيق : العمدة ٢٨٥/١

(٢) المرجع السابق ٢٣٦/٢

(٣) المرجع السابق ٢٤٠/٢

(٤) المرجع السابق ٢٩٥/٢ — ٢٩٦ .

شيء يقدر حقيقة الشبه ، وهو الدخان الذي يعلو رأس الشعلة ، وأنه ليس في رأس
السنان ما يشبه ذلك (وأنه إذا كان كذلك كان التحقيق وما يؤدي الشيء كما هو
أن تستثنى الدخان وتنفي ، وتقتصر التشبيه على مجرد السنا ، وتصوّر السنان فيه
مقطوعا عن الدخان . ولو فرضت أن يقع هذا كله على حد البديهة من غير أن
يخطر ببالك ما ذكرت لك قدرت محالا لا يتصور) (١) .

ولا شك أن الإلحاح على علاقة التشبيه بالتفصيل — وهي فكرة أقدم من
عبد القاهر (٢) — يؤدي إلى الإعجاب الشديد بحشد التشبيهات وتكرارها داخل
البيت الواحد أو الأبيات ، ذلك أن الحشد يؤدي إلى استقصاء عناصر المشابهة ،
كما أن التكرار يؤدي إلى اقتصاص كل المشابهات الممكنة عقلا . ومن هنا كنا نسمع
عن الإعجاب بتشبيه الشيء بأشياء متعددة في بيت أو أبيات قليلة (٣) ، أو تشبيه
شيئين بشيئين (٤) ، أو تشبيه أربعة أشياء بما يماثلها في بيت واحد (٥) ، ويصل
الإحصاء إلى تسجيل تشبيه ستة أشياء بستة غيرها ، وذلك في قول ابن المعتز ،
الذي يعد القمة في ذلك (٦) :

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ١٥٠

(٢) راجع الآمدي : الموازنة / ١٨٦ — ١٨٧ والخاتمي : الرسالة الموضحة

/ ٤٣ . والبغدادى : قانون البلاغة ؛ رسائل البلغاء ٤٤٢ — ٤٤٣

(٣) راجع ابن قتيبة : الشعر والشعراء ١ / ١٣٩ — ١٤٠ وقدامة نقد

الشعر / ٥٩

(٤) المبرد : الكامل ٣ / ٣٢ والبرهان في وجوه البيان / ١٨٤ — ١٨٥ وحلية

المحاضرة / ٥١ والجمان / ٢٢٧ — ٢٢٨

(٥) المسكوى : الصناعتين / ٢٤٩ ، ٢٥١

(٦) أمالي المرتضى ٢ / ١٣٠

بدر و ليل وغنن وجه وشعر وقد
خمر وورد ودُرُّ ريق وثغر وخد

وإذا انتقلنا من التشبيه إلى الوصف بوجه عام، وجدنا أن الإلحاح على المحاكاة يؤدي إلى مجموعة من المبادئ المضللة، أهمها اقتراض أن الوصف لا بد أن يشبه الشيء الموصوف ويمثله كل الماثلة، مما يترتب عليه حرص شديد على الاستقصاء واستيعاب الصفات، دون أن يوضع في الاعتبار عامل الاختيار عند الشاعر، أو ما تقوم عليه العملية الشعرية نفسها من إعادة تشكيل لمعطيات العالم الخارجي. ونتيجة لذلك الحرص على الاستقصاء واستيعاب الصفات وضع قدامة — ضمن نعوت الجودة في المعاني الشعرية — ما أسماه «التسيم» (وهو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته وتكمل معها جودته شيئاً إلا أتى به) ^(١)، وتحدث عما أسماه «صحة التقسيم» وهو (أن يبتدىء الشاعر فيضع أقساماً فيستوفيها ولا يغادر قسمها منها) ^(٢) ومثال ذلك قول الشاعر يصف فرساً على هيئته من جميع جهاته :

أما إذا استقبلته فكأنه	باز يكفكف أن يطير وقد رأى
أما إذا استدبرته فتسوقه	ساق قوص الوقع عارية النسا
أما إذا استعرضته فتمطرا	فتقول هذا مثل سرحان الغضا

(فلم يدع هذا الشاعر قسماً من أقسام النصب التي ترى في الفرس إذا رُئي عليها إلا أتى به ... فإن هذا الشاعر ... وصف الجهات التي يراها الإنسان من الفرس إذا كان على بسيط الأرض، وكان الرجل قائماً أو قاعداً، إذ كانت هذه الحال هي

(١) قدامة : نقد الشعر / ٧٥

(٢) المرجع السابق ٧٠

التي يرى الإنسان عليها الخيل في أكثر الأمر (١).

ويذهب حازم إلى أن وصف الشاعر لا يكمل إلا إذا حصل جميع معاني الشيء الموصوف واستقصى عناصره ، كما أنه ينبغي على الشاعر ترتيب عناصر المحاكاة تبعاً لترتيبها في العالم الخارجي ، ذلك أن الشاعر يجري مجرى الرسام ، والمحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر (٢) . فإذا كان الرسام يلتزم قواعد المنظور الخارجي ، ويصور عناصره تبعاً لما هي عليه في الخارج ، فلا يضع النحر في صدر الحيوان إلا تالياً للعنق ، كذلك الشاعر عليه أن يوالى بين أجزاء الصور تبعاً لعناصرها الموجودة في العالم الخارجي (٣) . فيكون الشاعر (بمنزلة المصور الذي يصور أولاً ما جل من رسوم تخطيط الشيء ، ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق ، وهذا في تخيلات الأشياء المقصود تخيل جزء جزء منها واجب ، مثل أن يبدأ بتخيل أعالي الإنسان ، ويختتم بتخيل أسفله) (٤) . وبذلك تصبح المحاكاة التامة في الوصف (هي استقصاء الأجزاء التي بمولاتها يكمل تخيل الشيء الموصوف (٥) . والمحاكاة التامة للتاريخ هي (استقصاء أجزاء الخبر المحاكى ومولاتها على ما انتظمت عليه حال وقوعها) (٦) . ويصبح كالمعنى مرتبطاً (باستيفاء أجزائه البسيطة ، أو استيفاء أجزائه المركبة ، لأن المعاني

(١) قدامة : نقد الشعر / ٧١ وقارن بمنهاج البلغاء / ١٠٠ - ١٠١

(٢) حازم : منهاج البلغاء / ١٠٤ ، ١٢٩ ، ٢٠٩ - ٢٥٠

(٣) المرجع السابق / ١٠٤

(٤) المرجع السابق / ١٠١

(٥) المرجع السابق / ١٠٥

(٦) المرجع السابق / ١٠٥

منها ما ينحل إلى أجزاء مركبة ، ومنها ما لا ينحل إلا إلى أجزاء بسيطة (١) .

وهكذا يلح الناقد القديم على استيعاب الصفات ، واقتصاص الهيئات ، دون أن يدرك أن هذه أمور لا تتناسب مع طبيعة الشعر الحقة، أو طبيعة الصورة الفنية. وإذا افترضنا أن الشاعر قادر على محاكاة الطبيعة ونقل عناصرها ، في صور أمينة تحكى مشاهدتها ، وتمثلها للمتلقى تمثيلا دقيقا ، فما فائدة الشعر في هذه الحالة ؟ ولماذا لا يكون الاكتفاء بالأصل أفضل من تأمل الصورة ؟ أو يكون تأمل الموصوف أكثر امتاعا من تأمل الوصف ؟ وهل يمكن أن تتحقق في الوصف — بعد أن يصبح مجرد محاكاة للطبيعة — صفات من قبيل الابتكار، أو الاختراع أو الابتداع ، أو غيرها من الصفات الأثرية عند الناقد القديم ؟

ويبدو أن مثل هذه الأسئلة كانت تراود بعض النقاد القدماء وتؤرقهم ، وتدفعهم إلى التشكك في المسلمات الشائعة حول فن الوصف ، وإعادة النظر في الإعجاب بقدرته على تصوير الموصوف وتمثيله ، أو إلى محاولة تبرير المحاكاة نفسها تبريرا جماليا .

لقد توقف الآمدي — مثلا — إزاء أبيات البحري :

وليلة هومنا على العيس أرسلت	بطيف خيال يشبه الحق باطله
فلولا بياض الصبح كان تشبى	بعطى غزال بت وهنا أغازله
وكم من يد لليل عندى حميدة	وللصبح من خطب تدم غوائله

وعلق عليها بقوله (وهذا كله إنما حسن هذا الحسن ، وقبلته النفوس ، لأنه

(١) حازم : منهاج البلغاء / ١٣١ ، ١٥٤

اعتمد أن يخبر بالامر على ما هو به، من غير زيادة ولا نقصان (ولكن نافداً آخر مثل الشريف المرتضى ، لم يعجب بالآيات ورأى أنها آيات عادية لا بلاغة فيها ولا براعة ، ولم يعجب — بالتالي — بتبرير الآمدى لجمالها ، فعقب عليه بقوله (وكم من مخبر عن الشيء على خلاف ما هو به لكلامه القبول وإلى القلوب منه الوصال)^(١) . وتوقف ابن الاثير إزاء آيات أبي نواس :

تدار علينا الراح في عسجدية حبتها بأنواع التصاوير فارس
قرارتها كسرى وفي جنباتها مها تدرىها بالقسى الفوارس
فللخمر ما دارت عليه جيوبها وللماء ما دارت عليه القلانس

ويلاحظ أن العلماء قبله قد أكثروا من وصفها بالابتداع مع أنه لم يجد فيها شيئاً مبتدعاً ذلك (أن أبا نواس رأى كأساً من الذهب ذات تصاوير ، فحكاها في شعره ، والذي عندي في هذا أنه من المعاني المشاهدة ، فإن هذه الجمر لم تحمل إلا ماء يسيراً ، وكانت تستغرق صور هذا الكأس إلى مكان جيوبها ، وكان الماء فيها قليلاً بقدر القلانس التي على رموسها . وهذه حكاية حال مشاهدة بالبصر)^(٢) . وشبه بذلك الرأي ما قاله ابن الاثير — أيضاً — عن تشبيه امرئ القيس :

كان قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي

ذلك أن التشبيه ليس من قبيل الصورة الاصلية ، التي تحقق لمنلقيا فائدة مرجوة ، أو متعة ملحوظة (وغاية ما فيه أنه رأى صورة فحكاها في الممائلة

(١) الشريف المرتضى : طيف الخيال / ٣٩

(٢) ابن الاثير : المثل السائر ١٣/٢ — ١٤

بينها وبين صورة أخرى ، وليس ثم سوى ذلك (١) .

ويقارن ابن الأثير بين التشبيه الذى يقتصر على « حكاية الحال المشاهدة »
فحسب والتشبيه الذى يتجاوز ذلك إلى تقديم صورة يستنبطها الفكر ويتدعها
ابتداعا . وبذلك يصبح تشبيه البحرى :

خلق منهم تردد فيهم وليته عصاة من عصاة
كالحسام الجراز يبقى على الدهر رويقنى فى كل حين قرابه
أفضل من تشبيهات ابن الرومى :

أدرك ثقاتك إنهم وقعوا فى فرجس معه ابنة الغيب
فهم بحال لو بصرت بها سبحت من عجب ومن عجب
ريحانهم ذهب على درر وشرابهم درر على ذهب

لأن ابن الرومى اقتصر على « الحكاية » بينما استنبط البحرى تشبيه استنباطا
من خاطره (٢) .

ولقد واجه حازم الشكوك التى أثارها المرتضى وابن الأثير ، فطرح على
نفسه سؤالا فى غاية الأهمية وهو : لماذا لا يكون التذاذ المتلقى بالشئ المحكى
نفسه أكثر من التذاذ بالمحاكاة نفسها ؟ وأجاب حازم على ذلك السؤال بقوله :
إن انفعالنا بالرؤية المباشرة لموضوع المحاكاة يختلف فى طبيعته عن انفعالنا
بالمحاكاة ذاتها ؛ ذلك أن الانفعال الأول تابع من حسن الشئ فى ذاته ، أما

(١) ابن الأثير : الاستدراك / ٦٠

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ١٤١/٢

الاتفعال الثانى فإنه تابع من «التعجب» . ولا شك أن اللذة التى تصحب مشاهدة
لامرأة جميلة — مثلا — تختلف نوعا وكيفا عن اللذة التى نعانىها ، لو شاهدنا
نفس المرأة فى لوحة مرسومه ، فاللذة الأولى وليدة الصبوة إلى المرأة ذاتها ،
ومرتبطة بما يتعلق للنفس بها من مآرب ، أما اللذة الثانية فهى وليدة استمتاع
جمالى خالص باللوحة نفسها ، ومرتبطة (بالتعجب من حسن محاكاتها وإبداع
الصنعة فى تقديرها على ما حكى بها) (١) . وربما كان إعجابنا باللوحة أقوى وأشد
من إعجابنا بالأصل (بل الأمر فى الأكثر على ذلك) (٢) . لأن الأصل المحكى
قد لا يكون حسنا أو جميلا فى كل حال ، ولكن تخيله بالمحاكاة ينطبع عليه
صفة الجمال ، ويجعله مثيرا للإعجاب فى كل الأحوال ، والدليل على ذلك أن
النفس التى تنفر من مطالعة المشاهد القبيحة المستبشعة فى الواقع ، تعود فتلتذ بها
عندما تشاهدها فى لوحة أو تمثال ، فيكون موقع تلك المشاهد من النفوس
مستلذا (لا لأنها حسنة فى أنفسها ، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكت بها عند
مقايستها به) (٣) .

وإذا كان الأمر كذلك فإن المحاكاة الشعرية أكثر إثارة للمتعة من أصلها الذى
تمحاكيه ، وأكثر منه قدرة على إثارة الإعجاب ، أو « التعجب » . ذلك أن القول
المخيل (قل ما يخلو من التعجب ، بل كأنه مستصحب له من أقل ما يمكن من ذلك...
إلى أكثر ما يمكن) (٤) . والتعجب فى الشعر إما أن يكون من جهة إبداع محاكاة

(١) حازم : منهاج البلغاء / ١٢٧

(٢) نفس المرجع والصفحة .

(٣) المرجع السابق / ١١٦

(٤) المرجع السابق / ١٢٧

الشيء وتخييله في ذاته ، كما يحدث في المحاكاة المباشرة ، وعندئذ تصبح نسبة القول الخيل إلى النفس والسمع (نسبة إفصاح الزجاجة عما حوته وإفشائها سرما أودعته إلى العين من تماثيل الشمع ذات الأنوار أو الأدواح الخضر ذوات النوار في صفحات الماء ، ما ليس لها لرؤية صور هذه الأشياء حقيقة ، لأن حال معاينة أشكال هذه الأشياء في المياه أقل تكرارا على الإنسان من مشاهدة حقائق تلك الصور ، فهي لها أشد استطرافا ، وأيضا فإنه يقع في اقتران تمثال الشيء المستحسن به من التشاكل نحو ما يقع بين اقتران بعض المتلونات ببعض (١) .

وقد يحدث التعجيب بالقول الخيل بوسيلة أخرى ، كأن يخيل الشيء عن طريق غيره ، ويحاكي بصفات شيء آخر يماثله ، كما يحدث في المحاكاة التشبيهية . وعندئذ تبتهج النفس لنقلتها من المجاز إلى الحقيقة ، أو من الممثل به إلى الممثل (ونظير ذلك من المحاكاة أن يقرن بالشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثالا له مما هو شبيه به على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية ، كقول حبيب :
دمن طالما التقت أدمع الـ سمن عليها وأدمع العشاق
وقول ابن التوحي :

لما ساءني أن وشحتني سيوفهم وإنك لي دون الوشاح وشاح
فحسن اقتران أدمع العشاق وهي حقيقة بأدمع المزن وهي غير حقيقية ، واقتران الوشاح الذي هو حقيقة بالوشاح المراد به التزام المعتقد وهو غير حقيقي ، يجري في حسن موقعه من السمع والنفس مجرى موقع حسن اقتران الدوح الذي له حقيقة بمثاله في الغدير ولا حقيقة له من العين ، فإن المسموعات تجري من السمع مجرى المتلونات من العين (٢) .

(١) حازم : منهاج البلغاء / ١٢٨ - ١٢٩

(٢) المرجع السابق / ١٢٨

ولا يشك حازم في أن محاكاة الشيء بغيره أطرف من محاكاته بصفاته الذاتية، ذلك أن المحاكاة الأولى أكثر جدة وطراقة . فإذا كانت المحاكاة المباشرة تضعنا في مواجهة الشيء نفسه بلا موارد ، وتشف عنه كما تشف آنية الزجاج عما تحويه ، فإن محاكاة الشيء بغيره لا توصلنا إلى الأصل المحكى إلا عن طريق نوع من المقايسة، أو الاستدلال أكثر خفاء وحذقا، بحيث تكتمل متعة التعرف على ما بدا خافيا لأول وهلة ، وما يصحب ذلك من شعور أقوى بالاستطراف والاستغراب (١). وكلما اقترنت الغرابة والتعجب بالتخييل كان أبداع (٢) ، لأن (الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها) (٣) . (والتعجب يكون باستبداع ما يشيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها . فورودها مستندر مستطرف لذلك ، كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببته ، أو غاية له ، أو شاهد عليه ، أو شبيه له أو معاند ، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها) (٤) .

وهكذا تصبح صور المحاكاة أجمل من الأصل المحكى وأبهج ، لأنها أقل منه تكرارا على العين، وبالتالي أكثر استطرافا وغرابة، والنفس أميل ما تكون إلى الاستطراف . وفضلا عن ذلك فإن صور المحاكاة تقوم على اقترانات جديدة بين عناصرها المكونة لها من ناحية، وبينها وبين العالم الخارجى من ناحية

(١) حازم : منهاج البلغاء / ١٢٩

(٢) المرجع السابق / ٧١

(٣) المرجع السابق / ٩٠

(٤) المرجع السابق / ٩٦

أخرى . ولقد رد أرسطو جانباً من جمال المحاكاة إلى ما يصحبها من لذة التعرف على موضوعاتها ، وذهب إلى أننا نبتهج برؤية الصور المحاكية لأننا نستنبط منها ما تدل عليه . وما يقصده حازم بحسن الاقتران في المحاكاة قريب مما كان يقصده أرسطو بلذة التعرف التي تحملها صور المحاكاة إلى المتلقى . وإذا أضفنا إلى ذلك ما تتميز به المحاكاة الناجحة — عند حازم — من تجانس شكلي ، واتساق «صوري» ، لا تتميز به مادتها الاصلية أو موضوعها المحكى في كل الأحوال ، أدركنا ما لأرسطو من أثر في فهم حازم لجمال المحاكاة ، وتبريره للذة التي تصحبها تبريراً شكلياً ، وثيق الصلة بمفهوم « العلة الصورية » عند المعلم الأول .



— ٨ —

أهم ما نلاحظه على تبرير حازم لجمال المحاكاة هو تجاهله التام للمبدع . إن المحاكاة المباشرة أجمل من الأصل لأنها أكثر استطرافاً ، والمحاكاة التشبيهية أجمل من المباشرة لأنها تنقل المتلقى من هذا الطرف إلى ذلك بنوع من الاستدلال ، وهذا تبرير يذكرنا بما قاله الفخر الرازي عن اللذة التي يخلقها المجاز في المتلقى . يضاف إلى ذلك سحر المحاكاة وقدرتها اللافتة على تحسين القبيح وقلبه إلى جمال خالص ، يمكن أن يشير اللذة بعد أن كان يشير الاشتزاز . ولكن ما الذي يجعل الشاعر مضطراً إلى ذلك كله ؟ ولماذا يقلب القبح جمالاً ، أو يجعل صورة المرأة التي يعشقها أجمل بكثير من المرأة نفسها ؟ وهل يصدر في كل ما يفعله عن ضرورة داخلية أقوى منه ، تلك أسئلة لن نجد لها إجابة مقنعة عند حازم أو غيره من النقاد .

قصارى ما نجده عند حازم هو « التعجيب » . و« التعجيب » كلمة موهمة ، كل ما يفهم منها أن المحاكاة قادرة — لما فيها من تجانس شكلي أو غرابية —

على إثارة الإعجاب الدائم في المتلقى . ومن الطبيعي أن يعود حازم إلى أرسطو كي يفيد منه في تبرير جمال المحاكاة ، ذلك أن أرسطو لم ينظر إلى الجانب الوظيفي للمحاكاة إلا من زاوية المتلقى ، فضلا عن أنه ركز كل التركيز على تجانس الفعل المحاكى ووحدة ، ورد إليه تأثير المتلقى بالمحاكاة .

لقد رد حازم — شأنه شأن غيره من القدماء — وظيفة الصورة إلى إقناع بفكرة أو إمتاع بتصوير مستطرف . وكان للإقناع وسائل تتفاوت بتفاوت درجاته ، كما كان الإمتاع يتحقق بالمحاكاة المباشرة أو « حكاية خال مشاهدة بالبصر » كما يقول ابن الأثير ، أو يتحقق بالمحاكاة التشبيهية كما يقول حازم . ولكن الأصل في الإمتاع والإقناع هو المتلقى . والمقياس الأساسي للحكم على نجاح الصورة أو فشلها — عند الجميع — هو تناسبها مع مقتضى الحال الخارجى ، أو مقامات المستمعين .

والذى لا شك فيه أن فهم وظيفة الصورة من زاوية المتلقى وحده ، وما صاحبه من سوء فهم لوظيفة الشعر الاجتماعية ، قد أدى إلى مزالق كثيرة . أهمها : فصل الصورة عن المعنى واعتبارها من قبيل الزينة العارضة ، وتجاهل الضرورة الداخلية الملحة التى تدفع الشاعر إلى التفكير والتعبير بالصورة ، ورد جمال الصورة إلى تجانس شكلى وتناسب منطقى جامد لا يعول عليه فى الفن ، وأخيرا تحويل الصورة إلى طرائق جامدة للاستدلال المنطقى .

ولم يفهم الناقد القديم — فى الأغلب الأعم — أن الأصل فى الشعر هو المبدع قبل المتلقى ، وأن القصيدة لن تحقق شيئا للمتلقى إلا إذا حققت ما يائله للمبدع . وعندما ننظر إلى وظيفة الصورة من زاوية المبدع يتكشف لنا زيف النتائج التى أدى إليها التصور القديم . فالصورة ليست من قبيل « الزينة » الطارئة على المعنى الأصلى ، وكان الشاعر يتمنح — كما يقال — المعنى الذى يريد بناء الشعر

عليه في فكره نثرا ، ثم يعد له بعد ذلك ما يلبسه إياه من الصور التي تناسبه ،
والتقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه^(١) . إن الصورة هي
الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى
والنظام . وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة ، أو مجاز وحقيقة ، أو رغبة في
إقناع منطقي أو إمتاع شكلي ، فالشاعر الأصيل يتوصل بالصورة ليعبر بها عن
حالات لا يمكن له أن يتفهمها ، أو يجسدها بدون الصورة .

وبهذا الفهم لا تصبح الصورة شيئا ثانويا يمكن الاستغناء عنه أو حذفه ،
ولأنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق ، تعجز اللغة العادية
عن إدراكه أو توصيله . وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف
والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية . ويصبح نجاح الصورة أو
فشلها في القصيدة مرتبطا بتآزرها المكامل مع غيرها من العناصر ، باعتبارها
موصلا لخبرة جديدة بالنسبة للشاعر الذي يدرك ، والقارئ الذي يتلقى .

• • •

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر / ٥

المصادر والمراجع

(١) المصادر

الآمدى :

— الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد أحمد صقر ،
دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٥

ابن أبي الإصبع :

— بديع القرآن ، تحقيق حنفى شرف ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٥٧
— تحرير التحبير ، تحقيق حنفى شرف ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ،
القاهرة ١٣٨٣ هـ

ابن أبي الحديد :

— الفلك الدائر على المثل السائر (مع المثل السائر) ، تحقيق أحمد الحوفى
وبدوى طبانة ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٦٢

ابن أبي عون :

— كتاب التشبيهات ، تحقيق محمد عبد المعيد خان ، كبردج ١٩٥٠

ابن الأثير :

— الاستدراك فى الرد على رسالة ابن الدهان ، تحقيق حنفى شرف ،
الأنجلو ، القاهرة ١٩٥٨

— الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمشور، تحقيق مصطفى

جواد، المجمع العلمي، بغداد ١٩٥٦

— المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الخوفي وبدوى

طبانة، نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٩—١٩٦٢

ابن باجة :

— تدير المتوحد، تحقيق م. آسين بالسيوس، مدريد ١٩٤٦

ابن بسام :

— الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول، المجلد الأول، لجنة

التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٩

ابن الجراح :

— الورقة، تحقيق عبد الوهاب عزام وعبد الستار فراج، دار المعارف،

الطبعة الثانية.

ابن جني :

— التمام في تفسير أشعار هذيل، تحقيق أحمد مطلوب وآخرين، مطبعة

العاني، بغداد، بدون تاريخ.

— الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار المكتب المصرية، القاهرة

١٩٥٣—١٩٥٦

— سر صناعة الإعراب، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، إدارة إحياء

الراث القديم، القاهرة بدون تاريخ.

ابن حزم :

— التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامة والأمثلة الفقهية،

تحقيق احسان عباس، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩

— رسائل ابن حزم ، تحقيق احسان عباس ، الخانجي ، القاهرة بدون .

تاريخ .

ابن خفاجة :

— ديوان ، تحقيق السيد مصطفى غازي ، منشأ المعارف بالاسكندرية ،

١٩٦٠

ابن رشد :

— تلخيص الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للثئون

الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٧ .

— تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر ،

تحقيق عبد الرحمن بدوي ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٤

— تلخيص كتاب الحامس والمحسوس ، ضمن كتاب أرسطو طاليس في النفس ،

تحقيق عبد الرحمن بدوي ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٩

— تلخيص كتاب النفس وأربع مسائل ، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني ،

النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٠

ابن رشيق :

— العمدة في صناعة الشعر وتقدمه ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،

المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٥٥ .

— قراضة الذهب ، الخانجي ، القاهرة ١٩٢٦ .

ابن الزمكاني :

— التبيان في علم اليان ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، مطبعة

العاني ، بغداد ١٩٦٤

ابن سلام :

— طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر ، دار المعارف ،

القاهرة ١٩٥٢

ابن سنان :

— مر الفصاحة ، تحقيق عبد المتعال الصعيدى ، مكتبة صبيح ، القاهرة

١٩٦٩

ابن سينا :

— الإشارات والنفىات ، تحقيق سليمان دنيا ، دار المعارف ، القاهرة

١٩٦٠

— تسع رسائل فى الحكمة والطبيعات ، مطبعة الجوائب ، قسطنطينية

١٢٩٨ هـ

— حى بن يقظان ، تحقيق أحمد أمين ، دارالمعارف ، القاهرة بدون تاريخ

— الخطابة ، من كتاب الشفاء ، تحقيق محمد سليم سالم ، الإدارة العامة

للثقافة ، القاهرة ١٩٥٤ .

— عيون الحكمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، منشورات المعهد العلمى

الفرنسى ، القاهرة ١٩٥٤ .

— فن الشعر ، من كتاب الشفاء ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، النهضة

العربية ، القاهرة ١٩٥٢

— القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء ، تحقيق يان باكوش ، المجمع

العلمى التشيكوسلوفاكى ، براغ ١٩٥٦

— كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، تحقيق

محمد سليم سالم ، مركز تحقيق التراث ، القاهرة ١٩٦٩

— كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريتوريقا ،

تحقيق محمد سليم سالم ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٠

ابن شرف القيرواني :

— أعلام الكلام ، مكتبة الخانجي ، ١٩٢٦ .

ابن طباطبا :

— عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية ،

القاهرة ١٩٥٦

ابن ظافر الأزدي :

— بدائع البدائنة ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، الأنجلو ، القاهرة ١٩٧٠

ابن فارس :

— الصاحي في فقه اللغة ، المكتبة السلفية ، القاهرة ١٩١٠ .

ابن قتيبة :

— تأويل مختلف الحديث ، مطبعة كردستان العلمية ، القاهرة ١٣٢٦ هـ .

— تأويل مشكل القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، عيسى الحاي ، القاهرة

١٣٧٣ هـ .

— الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة

١٩٦٧ .

— كتاب المعاني الكبير ، مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدرآباد

الدكن ، الهند ١٩٤٩ .

ابن القيم الجوزية :

— الصواعق المرسلة في الرد على الجهمية والمعتلة ، اختصار محمد بن الموصلي

مطبعة الإمام بمصر ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٣٨٠ هـ

ابن مالك (بدر الدين محمد بن جمال الدين) :

— كتاب المصباح في علم المعاني والبيان والبديع ، المطبعة الخيرية ،
القاهرة ١٣٤١ هـ

ابن المدبر :

— الرسالة العذراء في موازين البلاغة ، ضمن رسائل البلاء ، تحقيق محمد
كرد علي ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة بدون تاريخ .

ابن المعز :

— طبقات الشعراء ، تحقيق عبدالستار فراج ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٦ .
— فصول التماثيل ، المطبعة العربية ، القاهرة ١٩٢٥
— كتاب البديع ، تحقيق كراتشكوفسكي ، مطبوعات جب التذكارية ،
لندن ١٩٣٥ .

ابن منقذ (أسامة) :

— البديع في نقد الشعر ، تحقيق أحمد بدوي وحامد عبد المجيد ، الادارة
العامة للثقافة ، مطبعة الحلبي ، القاهرة ١٩٦٠

ابن المنير :

— الاتصاف فيما تضمنه الكشف من الاعتزال ، بهامش الكشف
للزحشرى .

ابن نايقا :

— الجمان في تشبيهات القرآن ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ،
وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٦٨

ابن وكيع :

— المنصف ، مصورة في مكتبة الدكتور حسين نصار الخاصة .

ابن وهب (اسحق بن إبراهيم بن) :

— البرهان في وجوه البيان — المعروف بنقد النثر — تحقيق أحمد مطلوب
وخديجة الحديثي ، مطبعة العاني ، بغداد ١٩٦٧

أبو حيان التوحيدى :

— الامتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ، دار مكتبة الحياة،
بيروت بدون تاريخ .
— البصائر والذخائر ، تحقيق أحمد أمين والسيد صقر ، لجنة التأليف
والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣
— مثالب الوزيرين ، تحقيق إبراهيم الكيلاني ، دار الفكر ، دمشق ١٩٦١

أبو طاهر (محمد بن حيدر البغدادي) :

— قانون البلاغة ، ضمن رسائل البلغاء ، تحقيق محمد كرد علي ، لجنة التأليف
والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٦

أبو عبيدة (معمر بن المنق) :

— مجاز القرآن ، تحقيق محمد فؤاد سزكين ، الخانجي ، القاهرة ١٩٥٤

أخوان الصفا :

— رسائل اخوان الصفاء وخلان الوفاء ، دار صادر للطباعة والنشر ،
بيروت ١٩٥٧

أرسطو طاليس :

— الخطابة ، الترجمة العربية القديمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، النهضة
المصرية ، القاهرة ١٩٥٩

اسحق بن حنين :

— كتاب أرسطو طاليس وفص كلامه في النفس ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ،
النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٤

— كتاب النفس المنسوب إليه ، مع تلخيص كتاب النفس لأبي الوليد ابن
رشد ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٠

الأصمعي :

— فحولة الشعراء ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وطه الزين ، المطبعة
المنيرية ، القاهرة ١٩٥٣

الباقلاني :

— إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٤

البطليوسي :

— الاقتضاب في شرح أدب الكتاب ، المطبعة الأدبية ، بيروت ١٩٠١
— الانتصار من عدل عن الاستبصار ، تحقيق حامد عبد المجيد ، المطبعة
الأميرية ، القاهرة ١٩٥٩

البلوي (أبو الحجاج يوسف بن محمد المالقي) :

— ألف باء ، جمعية المعارف ، المطبعة الوهبية ، القاهرة ١٢٨٧

التبريزي :

— شرح ديوان أبي تمام ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ،
القاهرة ١٩٦٤

— شروح سقط الزندى — مع آخرين — دار الكتب ، القاهرة ١٣٦٤ هـ

التوخي :

— الاقصى القريب في علم البيان ، الخانجي ، القاهرة ١٣٢٧ هـ

العالبي :

— التمثيل والمحاضرة ، تحقيق عبد الفتاح الحلو ، عيسى الحلبي ،
القاهرة ١٩٦١

— كتاب نثر النظم وحل العقد ، المطبعة الأدبية ، القاهرة ١٣١٧ هـ .

ثعلب :

— قواعد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، مصطفى البابی الحلبي ،

القاهرة ١٩٤٨

— مجالس ثعلب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة

١٩٦٠

الجاحظ :

— البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي ، القاهرة ١٩٦٨

— الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، مصطفى البابی الحلبي ،

القاهرة ١٩٤٨

— رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي ، القاهرة ١٩٦٥

المرجاني (علي بن عبد العزيز) :

— الوساطة بين المتنبئ وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى

البجاوي ، عيسى الحلبي ، القاهرة بدون تاريخ .

الحاتمي :

— حلية المحاضرة ، تحقيق جعفر الطيار الكتاني ، رسالة ماجستير مخطوطة

بمكتبة جامعة القاهرة .

— الرسالة الموضحة ، تحقيق محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٦٥

حازم القرطاجني :

— قصائد ومقطعات ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، الدار

التونسية للنشر ، تونس ١٩٧٢

— منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار

الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦

الخالديان :

— كتاب الأشباه والنظائر ، تحقيق السيد محمد يوسف ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٨ — ١٩٦٥

الخطابي :

— بيان إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة بدون تاريخ

الخوارزمي :

— مفاتيح العلوم ، إدارة الطباعة المنيرية ، القاهرة ١٣٤٢ هـ

الرازي (أبو بكر محمد بن زكريا) :

— رسائل فلسفية ، تحقيق بول كراوس ، مطبوعات جامعة فؤاد الأول ، القاهرة ١٩٣٩

الرازي (أبو حاتم أحمد بن حمدان) :

— الزينة في المصطلحات الإسلامية العربية ، تحقيق حسين بن فيض الله الهمداني ، القاهرة ١٩٥٦

الرازي (فخر الدين محمد بن عمر) :

— المحصول في علم الأصول ، تحقيق طه جابر فياض العلواني ، رسالة دكتوراه مخطوطة ، كلية الشريعة والقانون بجامعة الأزهر ، أكتوبر ١٩٧٢
— نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، مطبعة الآداب والمؤيد ، القاهرة ١٣١٧ هـ .

الرضي (الشريف أبو الحسن محمد أحمد) :

— تلخيص البيان في مجازات القرآن ، تحقيق محمد عبد الغني حسن ، عيسى الحلبي ، القاهرة ١٩٥٥

— المجازات النبوية ، مطبعة الآداب ، بغداد ١٣٢٨ هـ .

الرماني :

— النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق
محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف

الزركشي :

— البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، عيسى
الحلبي ، القاهرة ١٩٥٧

الزحشرى :

— الدر الدائر المنتخب من كنايات واستعارات وتشبيهات العرب ،
تحقيق بهيجة الحسنى ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ١٩٦٨
— الكشف ، الحلبي ، القاهرة ١٩٤٨

السكاكي :

— مفتاح العلوم ، الحلبي ، ١٩٣٧

سيويه :

— الكتاب ، المطبعة الاميرية ، بولاق ١٣١٦ هـ

السيوطي :

— الاتقان في علوم القرآن ، المكتبة التجارية ، القاهرة بدون تاريخ
— المظهر في علوم اللغة ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين ،
عيسى الحلبي ، القاهرة بدون تاريخ .

الشريشي :

— شرح مقامات الحريري ، المطبعة الخيرية ، القاهرة ١٣٠٦ هـ .

الصولي :

— أخبار أبي تمام ، تحقيق خليل عساكر وآخرين ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٧ .

— أخبار البحري ، تحقيق صالح الاشت ، المجمع العلمي العربي ، دمشق ١٩٥٨ .

عبد الجبار (القاضي أبو الحسن) :

— إعجاز القرآن ، الجزء السادس عشر من المغني في أبواب التوحيد والعدل ، تحقيق أمين الخولي ، دار الكتب ، القاهرة ١٩٦٠ .

عبد القاهر :

— أسرار البلاغة ، تحقيق هـ . ريتز ، مطبعة وزارة المعارف ، استانبول ١٩٥٤ .

— دلائل الإعجاز ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا ، مكتبة القاهرة ١٩٦١ .
— الرسالة الشافية ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن .

عز الدين بن عبد السلام :

— كتاب الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز ، دار الطباعة العامرة ، القاهرة ١٣١٣ هـ .

العسكري (أبو أحمد) :

— المصون في الأدب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار المطبوعات والنشر ، الكويت ١٩٦٠ .

العسكري (أبو هلال) :

— ديوان المعاني ، مكتبة القدسي ، القاهرة ١٣٥٢ هـ .

— كتاب الصناعتين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوى ،
عيسى الحلبي ، القاهرة ١٩٥٢ .

العلوى (يحيى بن حمزة) :

— الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، مطبعة
المقطف ، القاهرة ١٩١٤ .

العميدى :

— الإبانة فى سرقات المتنبى ، تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطى ، دار المعارف
القاهرة ١٩٦١ .

الغزالى :

— فرائد اللالى ، مطبعة فرج الله الكردى ، القاهرة ١٣٤٤ .
— معارج القدس فى مدارج معرفة النفس ، تحقيق محمد مصطفى أبو العلا ،
مكتبة الجندى ، القاهرة ١٩٦٨ .

الفارابى :

— إحصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٤٩ .
— أهل المدينة الفاضلة ، دار العراق ، بيروت ١٩٥٥ .
— جوامع الشعر ، مع تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، تحقيق
محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٧١ .
— رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن
بدوى ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ .
— كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبه ، دار الكاتب
العربى ، القاهرة بدون تاريخ .
— المجموع ، الخانجى ، القاهرة ١٩٠٧ .

— مجموعة رسائل ، مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ،
الهند ١٣٤٤ — ١٣٤٦ هـ .

الفراء :

— معاني القرآن ، تحقيق أحمد نجاتي ومحمد علي النجار ، دار الكتب
المصرية ، القاهرة ١٩٥٥ .

قدامة بن جعفر :

— جواهر الألفاظ ، الخانجي ، القاهرة ١٩٢٢ .

— نقد الشعر ، تحقيق س . ا . بونيباكر ، مطبعة بريل ، لندن ١٩٥٦ .

القزاز القيرواني (أبو عبد الله محمد بن جعفر) :

— كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة ، تحقيق المنجي الكعبي ، الدار
التونسية ، ١٩٧١ .

القزويني (محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب) :

— الإيضاح في علوم البلاغة ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة بدون تاريخ .

قسط بن لوقا :

— في الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة ، ضمن أرسطوطاليس في
النفس .

كشاجم :

— أدب النديم ، المطبعة الأميرية ، بولاق ١٢٩٨ هـ .

الكلاعي (أبو القاسم محمد بن الغفور الأندلسي) :

— أحكام صنعة الكلام ، تحقيق محمد رضوان الداية ، دار الثقافة ،

بيروت ١٩٦٦ .

الكندى (يعقوب بن اسحق) :

— رسائل الكندى الفلسفية ، تحقيق محمد عبد الهادى أبو رييدة ، دار
الفكر العربى ، القاهرة ١٩٥٠ .

المبرد :

— البلاغة ، تحقيق رمضان عبد التواب ، دار مطابع الشعب ، القاهرة
بدون تاريخ .
— الكامل ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته ، دار نهضة مصر ،
القاهرة بدون تاريخ .

متى بن يونس :

— كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، تحقيق شكرى عياد ، دار الكاتب
العربى ، القاهرة ١٩٦٧ .

المرتضى (الشريف على بن الحسين) :

— آمالى المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، عيسى الحلبي ، القاهرة
١٩٥٤ .

— الشباب فى الشيب والشباب ، مطبعة الجوائب ، قسطنطينة ١٣٠٢ هـ .
— طيف الخيال ، تحقيق حسن كامل الصيرفى ، عيسى الحلبي ، القاهرة
١٩٦٢ .

المرزبانى :

— الموشح فى مأخذ العلماء على الشعراء ، المطبعة السلفية ، القاهرة ١٣٤٣ هـ .

المرزوقى :

— شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة
التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣ .

مسكويه :

- تهذيب الاخلاق ، مطبعة الترقى ، القاهرة ١٣١٧ هـ .
- كتاب السعادة ، المدرسة الصناعية الالزامية ، القاهرة ١٩١٧ .
- كتاب الفوز الاصغر ، مطبعة السعادة ، القاهرة ١٣٢٥ هـ .

مهمل بن يموت بن المزرع :

- سرقات أبي نواس ، تحقيق محمد مصطفى هدارة ، دار الفكر العربي ، القاهرة بدون تاريخ .

اليعمورى (أبو المحاسن يوسف بن أحمد) :

- نور القبس المختصر من المقتبس فى أخبار النحاة والادباء والشعراء والعلماء ، تحقيق رودلف زهايم ، فرانكفورت ١٩٦٤ .

(ب) المراجع العربية والمترجمة

- أبراهيم مذكور : في الفلسفة الإسلامية — منهج وتطبيق ، عيسى الحلبي ،
القاهرة ١٩٤٧
- ج. م. جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامي الدروبي ، دار
الفكر العربي ، القاهرة ١٩٤٨
- إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الأمانة ، بيروت
١٩٧١
- أحمد أمين : ضحى الإسلام ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة
الأولى ١٩٣٣ — ١٩٣٦
- أحمد فؤاد الأهواني : السكندى فيلسوف العرب ، مكتبة مصر ، ١٩٦٤
- أحمد مصطفى المراغي : تاريخ علوم البلاغة والتعريف برجالها ، الحلبي ، القاهرة
١٩٥٠
- أحمد مطلوب : القزويني وشروح التلخيص ، مكتبة النهضة ، بغداد ١٩٦٧
- أرسطو طاليس : فن الشعر ، ترجمة شكري عياد ، دار الكاتب العربي ،
القاهرة ١٩٦٧
- أرشييا لداكليش : الشعر والتجربة ، ترجمة سلمي الخضراء الجيوسي ،
دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٣

أفلاطون	: جمهورية أفلاطون ، ترجمة فؤاد زكريا ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧
أمين الخولى	: مناهج التجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والادب ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٦١
تشارلتن	: فنون الادب ، تعريب زكى نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٥ .
جابر عصفور	: الصورة الفنية عند شعراء الإحياء فى مصر ، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة
جلال الحياط	: التنكسب بالشعر ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٠
جولد تسير	: مذاهب التفسير الإسلامى ، ترجمة عبد الحليم النجار ، الحانجى ، القاهرة ١٩٥٥
دى بور	: تاريخ الفلسفة فى الإسلام ، ترجمة محمد عبد المادى أبو ريدة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٧
ديفيد ديتشس	: مناهج النقد الادبى بين النظرية والتطبيق ، محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٧
ريتشاردز	: مبادئ النقد الادبى ، ترجمة مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة ١٩٦٣
سير القلماوى	: فن الادب — المحاكاة ، الحلبي ، القاهرة ١٩٥٣
شكرى عياد	: من وصف القرآن ، يوم الحساب والدين . رسالة ماجستير مخطوطة ، جامعة فؤاد الاول ، كلية الآداب ١٩٤٦ — ١٩٤٧
شوقى ضيف	: البلاغة تطور وتاريخ ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، القاهرة بدون تاريخ

- طه ابراهيم : تاريخ النقد الادبي عند العرب ، دار الحكمة ، بيروت
بدون تاريخ
- طه حسين : البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر . مقدمة نقد
النثر ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٨
- عبد الحكيم راهى : فكرة الابتكار في النقد العربي ، رسالة ماجستير مخطوطة
بمكتبة جامعة القاهرة
- عبد الحميد يونس : الاسس الفنية للنقد الادبي ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٥٨
- عبد الرحمن بدوي : التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية ، دراسات لكبار
المستشرقين ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٤٦
- : الانسانية والوجودية في الفكر العربي ، النهضة المصرية ،
القاهرة ١٩٤٧
- عبد القادر القط : حركات التجديد في العصر العباسي ، ضمن إلى طه حسين
في عيد ميلاده السبعين ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٢
- عبد العزيز الاخواني : ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر ، الانجلو
المصرية ، القاهرة ١٩٦٢
- على الجندي : فن التشبيه ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٥٢
- على سامي النشار : نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام ، دار المعارف ، القاهرة
١٩٥٤
- غريباوم : دراسات في الأدب العربي ، ترجمة إحسان عباس
وآخرين ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٥٩
- كراتشكوفسكي : دراسات في تاريخ الأدب العربي ، دار النشر «علم» ،
موسكو ١٩٦٥
- كمال يوسف الحاج : في فلسفة اللغة ، دار النهار ، بيروت ١٩٦٧

- كولنجوود : مبادئ الفن ، ترجمة أحمد حمدى محمود ، الدار المصرية
للتأليف والترجمة ، القاهرة ، بدون تاريخ
- مازن المبارك : الرماني النحوى ، مطبعة جامعة دمشق ، دمشق ١٩٦٣
- محمد زغلول سلام : أثر القرآن فى تطور النقد العربى ، دار المعارف ،
القاهرة ١٩٦١
- محمد عبد الهادى أبوريبة : نصوص فلسفية عربية ، النهضة العربية ، القاهرة ١٩٥٥
- محمد عثمان نجاتي : الإدراك الحسى عند ابن سينا — بحث فى علم النفس عند
العرب ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦١
- محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ، نهضة مصر ، الطبعة الاولى
بدون تاريخ
- محمود قاسم : الخيال فى مذهب غي الدين بن عربى ، معهد البحوث
والدراسات العربية . القاهرة ١٩٦٩
- مصطفى عبد الرازق : الدين والوحى والاسلام ، عيسى الحلبي ، القاهرة ١٩٤٥
- مصطفى ناصف : الصورة الادبية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٥٨
- : نظرية المعنى فى النقد العربى ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦٥
- هنرى كوربان : تاريخ الفلسفة فى الاسلام ، ترجمة نصير مروة
وحسين قيسى ، منشورات عويدات ، بيروت ١٩٦٩
- يحيى الجبورى : الاسلام والشعر ، مكتبة النهضة ، بغداد ١٩٦٤

(ج) المراجع الأجنبية

- Aristotle : The Art of Rhetoric, L. C. L. London, 1947.
- Bowra (S. Maurice) : The Romantic Imagination, Oxford Univ. Press, London 1961.
- Brooks (Cleanth) : Modern Poetry and the Tradition, London 1948.
- Bundy (Murray) : The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought, Univ. of Illinois 1927.
- Butcher (S.H.) : Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts, Dover Publications, New York 1951.
- Downey (J.E.) : Creative Imagination; Studies in the Psychology of Literature, Routledge and Kegan Paul, London 1929.
- Fogle (R.H.) : The Imagery of Keats and Shelley; A Comparative Study, Archon Books, New York 1967.
- Friedman (Norman) : The Imagery; from Sensation to Symbol, The Journal of Aesthetic and Art of Criticism, Vol.XII 1932.
- : Imagery, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Edited by Alex Preminger, Princeton Univ. Press 1969.
- : Imagination, P.E. P.P.
- Hulme (T.E) : Speculations, Edited by H. Read, Routledge and Kegan Paul, London 1960.

- James (R.A.S.) : *The Making of Literature*, Mercury Books, London 1963.
- Lewis (C. Day) : *The Poetic Image*, Jonathan Cape, London 1966.
- Murry (J. Middleton) : *The Problem of Style*, OXford Univ. Press, London 1930.
-
- _____ : *Metaphor; in Countries of the Mind*, 2nd Series, London 1931.
- Nowottny (Winifred) : *The Language Poets Use*, The Athlone Press, London 1972.
- Press (John) : *The Fire and the Fountain*, Methuen, London 1966.
- Richards (I.A.) : *The Philosophy of Rhetoric*, OXford Univ. Press, New York 1967.
- Shibles (Warren A.) : *Analysis of Metaphor in the Light of W.M. Urban's Theories*, Mouton, 1971.
- Spender (Stephen) : *The Making of a Poem; The Creative Process* Edited by Brewster Ghiselin, A Menator Book, New York 1952.
- Thomas (Owen) : *Metaphor and Related Subjects*, Random House, New York 1969.
- Wellek (René) and Warren (Austia) : *Theory of Literature*, A Harvest Book, New York, 1956.
- Whalley (George) : *Poetic Process; An Essay in Poetics*, Routledge and Kegan Paul, London 1953.

الفهرس

الصفحة	الموضوع	المقدمة
١٣ — ٧		
١١٧ — ١٥	الفصل الأول : طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة	
٢٣ — ١٧	١ — مصطلح الخيال	
٥٠ — ٣٣	٢ — سيكولوجية التخيل	
٦٤ — ٥٠	٣ — طبيعة التخيل وفاعليته	
٧٨ — ٦٤	٤ — التخيل الشعري	
٨٧ — ٧٩	٥ — التخيل الشعري	
١٠٢ — ٨٧	٦ — التخيل والتكوين من شأن الشعر	
١١٧ — ١٠٢	٧ — الصنعة والإلحاح على الذاكرة والحفظ	
	الفصل الثاني : الأنواع البلاغية للصورة الفنية	
٢٠٣ — ١١٩	(١) المهاد التاريخي :	
١٢٦ — ١٢١	١ — تقديم	
١٥٠ — ١٢٦	٢ — بيئة اللغويين	
١٧٤ — ١٥٠	٣ — بيئة المتكلمين	

الموضوع	الصفحة
٤ - بيئة الفلاسفة	١٧٤ - ٢٠٣
الفصل الثالث : الأنواع البلاغية للصورة الفنية	
(ب) طبيعة التشبيه والاستعارة	٢٠٥ - ٣٠٥
١ - مفهوم التشبيه	٢٠٨ - ٢٢٣
٢ - التشبيه وإيقاع الائتلاف بين المختلفات	٢٢٣ - ٢٣٨
٣ - علاقة التشابه في الاستعارة	٢٣٨ - ٢٤٦
٤ - مفهوم الاستعارة في القرن الرابع	٢٤٦ - ٢٦٦
٥ - اتفاق النقاد في النظرة إلى الاستعارة	٢٦٦ - ٢٦٩
٦ - عبد القاهر وتأصيل مفهوم الاستعارة	٢٦٩ - ٢٩٥
٧ - تأثير عبد القاهر في المتأخرين	٢٩٥ - ٣٠٥
الفصل الرابع : التصوير والتقديم الحسى	
١ - طرح الجاحظ للفكرة	٣٠٧ - ٣٧٧
٢ - تطور الفكرة في الدراسة الاسلوية للقرآن	٣٠٩ - ٣١٦
٣ - تطور الفكرة في الدراسة الاسلوية للشعر	٣١٦ - ٣٢٩
٤ - العلاقة بين الشعر والرسم	٣٢٩ - ٣٤٣
٥ - التقديم الحسى والخصائص النوعية للشعر	٣٤٣ - ٣٥٥
٦ - تأصيل حازم لمفهوم التقديم الحسى	٣٥٥ - ٣٧٠
٧ - ارتباط التقديم الحسى بمفهوم المحاكاة	٣٧٠ - ٣٧٧
الفصل الخامس : أهمية الصورة ووظائفها	
١ - علاقة الصورة بالمعنى	٣٧٩ - ٤٦٤
	٣٨١ - ٣٩٢

الموضوع	الصفحة
٢ — أهمية الصورة	٣٩٢ — ٣٩٩
٣ — وظائف الصورة ووظائف الشعر	٣٩٩ — ٤٠٤
٤ — الشرح والتوضيح	٤٠٤ — ٤١٦
٥ — المبالغة	٤١٦ — ٤٢٨
٦ — التحسين والتقبيح	٤٢٨ — ٤٣٠
٧ — الوصف والمحاكاة	٤٤٠ — ٤٦٢
٨ — تقييم أخير	٤٦٢ — ٤٦٤
المصادر والمراجع :	٤٦٥ — ٤٨٨
الفهرس :	٤٨٩ — ٤٩١

تصويبات

نأسف لوقوع بعض الأخطاء المطبعية بالكتاب . ونبرز هنا تصويبا لبرزها
أما بقية الأخطاء فلا تفوت على فطنة القارىء .

الصفحة	السطر	I	التصويب
١٨	٢	خيال الشاعر الذى	خيال الشاعر هو الذى
٣٣	١٧	يلعب	يلعبه
٣٧	١٤	استقرار	استقذار
٤٠	٥	الصور	المُصَوِّرة
٤٧	١٢	المتيخلة	المتخيلة
٤٨	٦	الحسد	الجسد
٦٣	٨	مر	من
٧٣	٧	يكون بالقوة الشاعر الشاعرة	يكون بالقوة الشاعرة
٧٤	١٩	المتاق	المتلقى
٧٧	١٦	Hume	Hulme
٨٦	١٨	مساجسين	مساجسين
٩٤	٩	لوم	لوما
١٤١	٨	معاقدة	معاضدة
١٥٣	١٣	توجع	ترجع
١٨٨	١٣	خلالها	خلالها
١٩٦	١٢	المعانى	المطى
٢١٠	١٧	ابن سينا	ابن سنان
٢١٤	١٦	أحسن	وأحسن
٢١٤	١٧	المقارنة	المقاربة

الصفحة	المطر	الخطأ	التصويب
٢١٦	١	أبا عمرو	أبا عمرو
٢٣٦	١٦	استحقت	استحققت
٢٣٨	٤	بينها	بينها
٢٣٨	١٢	تمثل	تمثيل
٢٣٩	٥	تشيء	تشيء
٢٧٦	٨	المناية	المنايا
٢٧٣	٤	يحل	يحل
٢٧٧	١٨	ادعاء	ادعاء
٢٨٢	١٤	رأيت أسد	رأيت أسدا
٢٨٥	٥	كانب	كانت
٢٨٨	١٤	وهذا	هذا
٣١٤	٤	الذين	الذين
٣٣٥	٣	يستلمح	ستملمح
٣٣٥	١١	وعازلة	وعاذلة
٣٣٨	١٣	وغفلا	غفلا
٣٧٣	١٧	فيها	فهيها
٣٧٥	١٦	١٧٢٢	١٨٢٢
٤١٣	٩	محسوس	محسوس بمحسوس
٤١٧	١٤	ستنفرغ	ستنفرغ
٤٢٨	١٦	الجاحظ في المعتزلي	الجاحظ المعتزلي
٤٣٠	١٦	الصويرات	التصويرات
٤٣٦	٣	الجمال اللذة	الجمال واللذة

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ١٩٧٤/٤٤٣٦

مطبعة دار نشر الثقافة
١١، شارع النيل - مصر
٩١٦٠٧٦

Bibliotheca Alexandrina



0361683

٢٠